

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**ESTÁGIO CURRICULAR NO DEPARTAMENTO DE
OURIVESARIA E JOALHARIA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE
ANTIGA**

INÊS MARIA PEREIRA FONSECA

Relatório de Estágio Curricular orientado pela Professora Doutora Teresa Leonor Magalhães do Vale, especialmente elaborado para a obtenção do Grau de Mestre em História da Arte e Património

AGRADECIMENTOS

Os meus primeiros agradecimentos vão para todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a concretização do presente relatório.

Para a minha orientadora, a Professora Doutora Teresa Leonor Magalhães do Vale, o meu obrigado pela orientação e apoio que me permitiram desenvolver conhecimentos a vários níveis.

Agradeço ao Museu Nacional de Arte Antiga por me ter acolhido e permitido esta oportunidade de estágio, no âmbito do Curso de Mestrado em História da Arte e Património da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Gostaria de agradecer igualmente, e particularmente, à Dra. Luísa Penalva, Conservadora do Departamento de Ourivesaria e Joalharia do Museu Nacional de Arte Antiga, por ter acedido receber uma estagiária e por me ter acompanhado.

O meu obrigado à Casa-Estúdio Carlos Relvas pela cedência de conteúdos fotográficos referentes à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, que muito contribuíram para uma melhor perceção da disposição desta última.

Por fim e não menos importante, o meu grande obrigado aos colegas do Museu Nacional de Arte Antiga, em especial o Dr. André Afonso, do Departamento de Ourivesaria e Joalharia, por me ter auxiliado aquando da realização do estágio e pela disponibilização de elementos cruciais para a elaboração do presente relatório.

RESUMO/ABSTRACT

O presente relatório de estágio curricular pretende demonstrar a globalidade do trabalho efetuado aquando do estágio no Museu Nacional de Arte Antiga. Procura também evidenciar como o mesmo suscitou interesse em desenvolver uma investigação acerca da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, de 1882.

No concernente à investigação, numa primeira fase, o estudo será relativo à *Exposição de Arte Ornamental*, bem como aos seus antecedentes. O objetivo é compreender de que modo esta impulsionou a criação, em 1884, do predecessor do Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia. Numa segunda fase, analisar-se-á as primeiras instituições museológicas que contribuíram para a inauguração deste último.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Nacional de Arte Antiga, Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, Ourivesaria e Joalharia, Museologia.

This curricular internship report aims to demonstrate the overall work done during the internship at the National Museum of Ancient Art. It also seeks to highlight how it raised interest in developing a research concerning the 1882 *Retrospective Exhibition of Portuguese and Spanish Ornamental Art*.

As far as the research is concerned, the *Ornamental Art Exhibition* will be analysed in an initial phase, as well as the circumstances that led to it. The goal is to understand how the exhibit contributed to the creation, in 1884, of the precursor of the National Museum of Ancient Art, the National Museum of Fine Arts and Archaeology. In a second phase, the first museological institutions responsible for the inauguration of the national museum will be considered.

KEY-WORDS: National Museum of Ancient Art, Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, Silver and Jewellery, Museology.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABAL – Academia de Belas-Artes de Lisboa

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNBAA – Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia

RAACAP – Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses

ÍNDICE

Agradecimentos.....	2
Resumo/Abstract.....	3
Lista de Abreviaturas.....	4
Introdução.....	8
PARTE I – Desenvolvimento do Estágio Curricular.....	12
1. Funções desempenhadas no Estágio.....	12
2. Objetivos do Estágio.....	15
PARTE II – A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola de 1882.....	16
1. Antecedentes da Exposição.....	16
2. A Exposição.....	21
2.1. O Edifício.....	21
2.2. Organização da Exposição.....	23
2.2.1. Inauguração.....	25
2.2.2. Salas da Exposição.....	29
2.2.3. Críticas à Exposição.....	45

PARTE III – O Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia	49
1. Os Museus no Porto	50
1.1. O Museu Portuense	53
1.2. O Museu Allen	58
2. A Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa e a Galeria Nacional de Pintura	61
2.1. O Depósito de S. Francisco	61
2.2. A Academia de Belas-Artes de Lisboa	64
2.2.1. A Reforma da Academia	67
2.3. A Galeria Nacional de Pintura	72
2.3.1. Enriquecimento da Coleção	73
2.3.2. Formação da Galeria	75
2.3.3. Catálogo	78
3. O Museu Nacional	80
3.1. Inauguração	81
3.2. Acervo	82
3.3. Museografia	84
3.4. Ação de José de Figueiredo	86
3.4.1. Obras de ampliação do Museu	88

Considerações Finais.....	91
Fontes e Bibliografia.....	98
Webgrafia.....	109
Anexos.....	110
Índice das Figuras.....	110
Figuras.....	112

INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio foi realizado no âmbito do Estágio Curricular do 2º Ano do Curso de Mestrado em História da Arte e Património, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Este visa demonstrar, em primeiro lugar, o trabalho efetuado no decorrer do Estágio Curricular no Departamento de Ourivesaria e Joalharia do Museu Nacional de Arte Antiga, sob a orientação junto da instituição de acolhimento, da Dra. Luísa Penalva, Conservadora responsável deste mesmo Departamento, durante o período de 2 de setembro a 31 de outubro de 2019, perfazendo um total de 260h15m.

O relatório pretende, igualmente, dar conta da investigação que o estágio suscitou: o processo da concretização e da formação do primeiro museu nacional em Portugal, o *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia* (MNBAA), atual Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), partindo do estudo de dois acontecimentos importantes para Portugal em geral e para tal surgimento em particular, a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* de 1881, decorrida em Londres, e a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* de 1882, em Lisboa.

Para um melhor entendimento do processo de formação do museu a investigação partirá, da mesma forma, do estudo das primeiras instituições museológicas em Portugal. Particularmente os museus criados na cidade do Porto, na década de 30 do século XIX, a Academia de Belas-Artes de Lisboa e a Galeria Nacional de Pintura.

A consulta de bibliografia desenvolveu-se, por conseguinte, sobretudo por uma pesquisa alusiva ao tema da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, em 1881, e da *Exposição Restrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, em 1882, tendo em conta o próprio catálogo português e o catálogo da *Special Loan Exhibition*.

Do mesmo modo, foi também efetuada uma pesquisa relacionada com a formação dos primeiros museus criados no Porto, da ABAL e da Galeria Nacional de Pintura. Sem esquecer a formação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, bem como a ação de José de Figueiredo (1871-1937) a partir de 1911, no já designado Museu Nacional de Arte Antiga.

Esta análise procurou assim basear-se na leitura de Dissertações de Mestrado, Teses de Doutoramento, livros relacionados com os temas, jornais/periódicos e/ou artigos da época, tudo o que possa relatar tanto a exposição de Londres, a exposição de Lisboa e os restantes temas inerentes ao presente relatório.

Entre os autores que se ocuparam com o tema das exposições de arte ornamental deve referir-se Emília Ferreira, em particular a sua Tese de Doutoramento, *Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882, Antecedentes e Materialização* (2010), a qual é uma investigação bastante completa que aborda ambas as exposições e procura demonstrar a importância que as mesmas tiveram para Portugal.

Da mesma autora, salienta-se também o artigo constante da obra coletiva *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, intitulado “Expor para salvar: a importância da Exposição de Arte Ornamental para a história do restauro e da conservação do património móvel em Portugal” (2007), que nos dá a conhecer, de um modo mais sucinto, a Exposição de Arte Ornamental.

Evidentemente, também outros tantos autores abordam este tema. Nomeadamente Sandra Leandro, cuja pesquisa *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola 1882. A encenação de um espaço* (1997), foi pertinente na realização do presente relatório. Também António Manuel Gonçalves; Alda de Guimarães Guedes Pinto Machado; entre outros, que se encontram devidamente referidos ao longo do relatório e na Bibliografia, são responsáveis por contributos relevantes para a realização desta investigação.

Os estudos de António Manuel Passos Almeida revelaram-se significativos no âmbito da análise relativa aos museus criados na cidade do Porto. Do mesmo modo, mais uma vez, a pesquisa de Emília Ferreira, sobretudo o seu artigo “O Museu Portuense, um projecto pedagógico” (2016), como também a sua Dissertação de Mestrado, intitulada *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884* (2001), demonstraram ser particularmente importantes para o entendimento da formação dos museus portuenses.

Relativamente aos restantes temas, consideraram-se relevantes não unicamente estudos recentes, como igualmente se prezaram estudos de época.

No que concerne a textos mais recentes, foi importante a leitura da Dissertação de Mestrado de João Paulo Martins, intitulada *Museu Nacional de Belas-Artes (1884-1911). A “arqueologia” de um museu e a gestão de coleções* (2017), em que o mesmo aborda as

várias etapas da formação do museu nacional; a Tese de Doutoramento em História da Arte de Hugo Xavier, *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa* (2014), foi fundamental para a pesquisa relacionada com a Academia de Belas-Artes de Lisboa e a Galeria Nacional de Pintura; bem como o artigo de Clara Moura Soares, Maria João Neto e Rute Massano Rodrigues, intitulado “A Constituição dos primeiros museus de arte em Portugal, no século XIX, e a consciência dos princípios de Conservação Preventiva” (2015); entre outros.

No que se refere a estudos de época, devemos salientar que José Maria de Andrade Ferreira, no que respeita à Reforma da Academia foi essencial, assim como Manuel de Macedo, no que concerne à formação do museu nacional, entre outros autores.

Deste modo, optou-se que o presente relatório de estágio se estruturasse em três partes essenciais, sendo naturalmente complementado pelas Considerações Finais, por uma Bibliografia e por Anexos.

Devemos salientar, contudo, que, embora o relatório não apresente um seguimento cronológico, esta discordância tem o propósito de conferir ênfase à *Exposição de Arte Ornamental*, uma vez que esta foi a base do estágio realizado e o ponto de partida para a presente investigação.

Posto isto, a primeira parte, “Desenvolvimento do Estágio Curricular”, é referente às atividades realizadas e aos seus objetivos, bem como à importância que estas tiveram para o Museu Nacional de Arte Antiga e, conseqüentemente, para a estagiária. A referente parte encontra-se dividida em dois pontos, sendo o primeiro relativo às funções desempenhadas no estágio e o segundo concernente aos objetivos do mesmo.

Numa segunda parte, promovida pelas funções desempenhadas no estágio e intitulada “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola de 1882”, abordaremos a investigação referente a este tema.

Este capítulo encontra-se, também ele, subdividido em dois pontos, sendo os mesmos referentes à *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* de 1881, e à *Exposição Restrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* de 1882. Como objetivo principal, pretende demonstrar como a mostra de 1881 impulsionou, no ano seguinte, a realização de uma exposição semelhante em Lisboa, e simultaneamente a importância destas para a criação de um museu nacional em Portugal.

O tópico concernente à exposição decorrida na cidade de Londres abordará, portanto, os trabalhos realizados pela comissão portuguesa, a qual se encontrava

encarregue de reunir os objetos que figurariam na mostra. Do mesmo modo, será apresentada a exposição em si, referindo as tipologias de objetos escolhidos e a sua cronologia, bem como a disposição e organização dos mesmos definida pelo *South Kensington Museum*.

No respeitante à exposição lisboeta, far-se-á, primeiramente, alusão ao edifício que a acolheu. Neste ponto será mencionado como o mesmo foi adquirido, a sua localização, os problemas inerentes a este e as obras de adaptação realizadas a fim de o mesmo ficar apto para fins museológicos.

Seguidamente, será abordada a organização da exposição, a sua inauguração e os preparativos efetuados, realizando-se ainda um percurso pelas salas desta com o objetivo de se compreender a museografia da época. Num último ponto, serão igualmente enumeradas as críticas, positivas e negativas, empreendidas à exposição.

Finalmente, na terceira e última parte deste relatório, alusiva à formação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, mencionaremos os antecedentes deste. Nomeadamente, a criação do Museu Portuense e do Museu Allen na década de 30 do século XIX, que contribuíram para uma mudança de mentalidade relativamente à salvaguarda do Património, e a formação da Academia de Belas-Artes e da Galeria Nacional de Pintura. Com efeito, será também abordada a fundação do museu nacional, sendo ainda tratada, de forma sucinta, a ação de José de Figueiredo, a partir de 1911, no Museu Nacional de Arte Antiga.

PARTE I – DESENVOLVIMENTO DO ESTÁGIO CURRICULAR

1. Funções desempenhadas no Estágio

As funções desenvolvidas no estágio, consistiram sobretudo em tarefas relacionadas com o estudo de Catálogos específicos concernentes à Arte Ornamental no Século XIX, nomeadamente, o Catálogo da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, de 1882, assim como, o Catálogo da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, no *South Kensington Museum*, de 1881.

O estudo desenvolvido nestes dois catálogos passou pela sua transcrição, atualização e correção, bem como, numa última fase, o cruzamento de dados entre os mesmos, a fim de se verificar e perceber quais os colecionadores e as respetivas peças que estiveram presentes em ambas as exposições.

Com base na análise do catálogo da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, de 1882, podemos compreender o que era considerado no século XIX como sendo pertencente da categoria de arte ornamental. Desde logo, constatamos várias tipologias, entre as quais contam-se, claramente, objetos de ourivesaria, joalharia, cerâmica e mobiliário, mas também armas defensivas e ofensivas, instrumentos de música, relógios e manuscritos iluminados. Pode-se, assim, depreender que qualquer objeto que desempenhasse uma função de ornamentar algum espaço ou determinada figura, era considerado como próprio da categoria de artes ornamentais.

Por sua vez, com o cruzamento dos dados dos dois catálogos foi possível observar algumas diferenças na elaboração dos mesmos e muito concretamente na organização de ambas as exposições. Enquanto que a comissão portuguesa determinou organizar o catálogo do mesmo modo como se encontrava disposta a exposição, isto é, por salas, a comissão inglesa, por seu lado, estruturou o mesmo consoante a proveniência dos objetos, o que, como iremos constatar mais adiante, terá potencialmente contribuído para um melhor entendimento das artes ornamentais portuguesa e espanhola.

As funções assim desempenhadas aquando do estágio impulsionariam a curiosidade e a vontade de compreender de que forma foram empreendidas ambas as

exposições que deram origem aos catálogos mencionados e o motivo pelo qual foram estas realizadas.

Decorrentes do estudo dos catálogos, foram diversas as questões suscitadas. Em primeiro lugar, qual o passado português no âmbito da museologia e de que forma uma exposição de arte ornamental poderia ser a impulsionadora da criação do primeiro museu nacional. Tendo em consideração estes aspetos, tornava-se imperativo tentar entender o porquê do atraso da museologia em Portugal e, deste modo, perceber porque não existia à época um museu que tivesse patente a arte portuguesa de norte a sul e que evidenciasse a sua evolução.

Todas estas questões levaram a que, partindo do estudo destes catálogos, se procurasse evidenciar o processo de formação do primeiro museu nacional, o *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, em 1884, e qual o papel das duas exposições neste contexto.

Conjugando as tarefas principais do estágio durante uma semana houve a oportunidade de acompanhar, no Laboratório José de Figueiredo, o Dr. Rui Galopim de Carvalho no Estudo Gemológico da Coleção de Joalheria do Museu Nacional de Arte Antiga. Este estudo, de enorme importância não só para o Museu, como também para a formação e conhecimento da estagiária, passou pela análise minuciosa e identificação da pedraria presente em cada uma das peças da Coleção.

Deste modo, os objetos, que tinham sido alvo de uma limpeza no Instituto José de Figueiredo, foram analisados individualmente tendo em consideração a sua tipologia, a pedraria que os compunha e se existiam danos na peça ou pedraria em falta.

Tudo isto era seguidamente e devidamente apontado em fichas elaboradas para o efeito e organizado num dossier, a fim de posteriormente se proceder a eventuais alterações nas respetivas fichas de inventário de cada objeto.

Esta semana em que tive a possibilidade de acompanhar e auxiliar o Dr. Rui Galopim de Carvalho foi, com efeito, muito instrutiva, desde logo porque tive uma oportunidade que poucas pessoas, que não estão diretamente ligadas ao MNAA, e mais concretamente à coleção de Ourivesaria e Joalheria do museu, têm: o de estar próxima e, com todas as precauções, em contacto direto com a coleção. Seguidamente, tendo em consideração o facto de ainda não ter conhecimentos aprofundados sobre este tema da joalheria e a pedraria que a compõe, poder acompanhar de perto um especialista, o qual partilhava sempre que fosse pertinente, ou lhe fosse colocada uma questão, as

informações, características e curiosidades relativas à pedraria em causa, permitiu que de forma prática aprendesse sobre um tema onde não tinha qualquer base concreta.

No âmbito deste estudo foi assim possível aprofundar conhecimentos concernentes à joalharia, bem como, através da análise da pedraria presente nesta última, entender quais as suas características.

Por fim, numa última fase do estágio, e durante um curto período de tempo, surgiu a oportunidade de poder participar no processo de inventariação de algumas peças pertencentes à Coleção de Joalharia.

Este processo não fazia parte das tarefas principais propostas pela Dra. Luísa Penalva, contudo, aproveitando o facto de existirem coleções por inventariar tive a possibilidade de, novamente de uma forma prática, compreender de que modo se efetuava o mesmo no MNAA.

As coleções inventariadas trataram-se de um conjunto de joias incorporadas no Museu através da Doação de Maria Constança de Sousa Gonçalves (doação de 2013) e do Legado de Cândida Rodrigues (legado de 2014), cujos trabalhos de inventariação foram retomados. Em virtude de o seu inventário ser relativamente sumário e somente de carácter particularmente mais administrativo, procurou-se assim proceder a um inventário de índole museológica.

Sendo a componente prática, na minha opinião, em qualquer domínio relevante e tendo somente um entendimento teórico deste processo, o mesmo foi bastante importante, uma vez que forneceu ferramentas e conhecimentos básicos adequados à sua realização.

2. Objetivos do Estágio

No que concerne à aprendizagem da estagiária, os objetivos foram, primeiramente, que a mesma se integrasse num bom ambiente de trabalho, conjugado com a aquisição de uma noção mais prática das tarefas desempenhadas num Museu. Em segundo lugar, o estágio realizado teve como objetivo iniciar um trabalho importante, no entanto demorado, que serviria de pilar para o estudo das artes ornamentais. Refiro-me, pois, ao trabalho relativo aos dois Catálogos de Arte Ornamental do século XIX.

No respeitante ao estudo dos dois Catálogos das Exposições de Arte Ornamental, este foi essencial, pois tem como objetivo futuro propor uma reflexão sobre o colecionismo na sociedade portuguesa da época, e também, não menos importante, propor igualmente um estudo sobre o gosto português no 3º quartel do século XIX, nomeadamente ao que às artes ornamentais diz respeito. Outro aspeto importante, e que se pretendeu que fosse o objetivo da investigação, é a perceção da importância que estas exposições, mais concretamente a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, tiveram para a formação do primeiro museu nacional em Portugal, o *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, atual Museu Nacional de Arte Antiga.

Em relação ao Estudo Gemológico das peças da Coleção de Joalharia, os seus objetivos são muito claros. Visto que se irá expor novamente a coleção ao público, depois desta ter sido intervencionada, é necessário que a sua pedraria seja mais uma vez analisada, a fim de que as informações associadas às peças, isto é, as suas fichas de inventário, estejam corretas e atualizadas.

PARTE II – A EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL PORTUGUEZA E HESPAÑHOLA DE 1882

1. Antecedentes da Exposição

Os antecedentes da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* de 1882, remontam à *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, decorrida na cidade de Londres, em 1881. Esta última inaugurou no dia 10 de junho, no *South Kensington Museum*,¹ atual *Victoria and Albert Museum*, graças ao interesse do organizador da exposição, John Charles Robinson², que foi, sem dúvida, o «grande motor desta exposição».³

John Charles Robinson tinha um especial interesse pela Península Ibérica, tendo visitado a mesma por três vezes: entre 22 de setembro de 1863 e 18 de janeiro de 1864 e nos anos subsequentes de 1865 e 1866. Sempre com o intuito de formar coleções para o *South Kensington Museum*, enquanto se encontrou na Península «comprou e fez cópias de gesso de tudo o que pôde».⁴

Com efeito, foi devido a esta sua paixão que a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* inaugurou. Tendo em conta que os estudos realizados sobre este tema eram nulos ou se encontravam desatualizados, esta exposição vinha, por conseguinte, dar a conhecer a arte destas duas nações.⁵

¹ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola 1882. A encenação de um espaço*, [s.l.: s.n.], 1997, 2 vol., p. 8.

² Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882, Antecedentes e Materialização*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 6.

³ NETO, Maria João Baptista, “Colecionadores e connoisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal”, in *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, N.º 6, 2007, p. 414.

⁴ PINTO, Carla Cristina Alferes Salgado da Silva, *A coleção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de Estudo e musealização*, Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014, pp. 138-139.

⁵ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar: a importância da Exposição de Arte Ornamental para a história do restauro e da conservação do património móvel em Portugal”, in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007, p. 49.

Para concretizar esta mostra, foram múltiplas as personalidades envolvidas, possuindo as mesmas diversas nacionalidades: britânica, francesa e, claramente, espanhola e portuguesa.⁶ Também aqui figurou o acervo que compunha a coleção do *South Kensington Museum*.

A comissão portuguesa nomeada e encarregue de posteriormente percorrer o país com o objetivo de recolher as peças requeridas para figurarem na exposição londrina, era presidida por D. Fernando II⁷ (1816-1885) e composta por seis indivíduos: Delfim Deodato Guedes (1842-1895), vice-inspetor da Academia de Belas-Artes de Lisboa;⁸ António Tomás da Fonseca (1822-1894), pintor e arquiteto,⁹ nomeado diretor da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1878;¹⁰ Ignacio Vilhena de Barbosa (1811-1890), jornalista, investigador¹¹ e sócio efetivo da Academia Real das Ciências de Lisboa desde 1875;¹² Augusto Carlos Teixeira de Aragão (1823-1903), médico cirurgião do exército e, também ele, sócio efetivo da Academia Real das Ciências de Lisboa;¹³ José Luís Monteiro (1849-1942), arquiteto; e, por fim, Augusto Filipe Simões (1835-1884), médico.¹⁴

No dia da inauguração, ao contrário do que iremos demonstrar adiante no ponto dedicado à abertura da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* no ano seguinte, não existiu uma cerimónia aparatosa, somente reunindo-se algumas figuras importantes. Tais como o «príncipe Leopoldo, duque de Albany, (...) lord Spencer, presidente do conselho privado; os demais membros do conselho; os da comissão da exposição, a que pertencem os ministros de Portugal e Hespanha; o pessoal

⁶ Cf. GONÇALVES, António Manuel, “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. IV, N.º 2, Lisboa, 1960, p. 23.

⁷ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 49.

⁸ Cf. MARTINS, João Paulo, *Museu Nacional de Belas-Artes (1884-1911). A “arqueologia” de um museu e a gestão de coleções*, Dissertação de Mestrado em Património Cultural e Museologia, especialização em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2017, p. 30.

⁹ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 49.

¹⁰ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *O Conde de Almedina e a Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa: Gráfica Santelmo, 1954, p. 110.

¹¹ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 49.

¹² Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 108.

¹³ Cf. *Idem, ibidem*, p. 111.

¹⁴ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 49.

das legações dos dois países e algumas das pessoas que tinham emprestado objectos para a exposição.»¹⁵

No que concerne à exposição em si, foram abordadas as artes ornamentais «espanhola e portuguesa, desde os primeiros tempos da nacionalidade até ao final do século XVIII».¹⁶ Tendo um total de 1576 objetos, 162 procedentes de Portugal e 84 de Espanha, a maioria das peças seriam provenientes de empréstimos recebidos de França e de colecionadores ingleses.¹⁷

Quanto à organização e distribuição dos objetos, os responsáveis do *South Kensington Museum* deliberaram que o mais aconselhável seria dispor as peças segundo a sua proveniência. Esta viria contribuir para um melhor e maior conhecimento da arte peninsular, uma vez que esta disposição das peças permitiria que as mesmas fossem apreciadas de forma individual. Do mesmo modo, facilitaria a identificação do que pertencia a cada nação.¹⁸

Relativamente à disposição dos objetos nas salas, é de supor que estes estivessem concentrados «em vitrinas ou móveis, sobrelotadas de objectos», de maneira a contribuir «para o maravilhamento dos visitantes face à pluralidade dos tesouros expostos.»¹⁹

No que diz respeito à origem dos objetos procedentes de Portugal, encontraríamos peças providas das coleções da Galeria Nacional, da Família Real e do Patriarcado. Foram, igualmente, recolhidos objetos que se encontravam ainda acondicionados nos vários mosteiros e igrejas.²⁰ De que são exemplo: o Extinto Convento de Moura; o Recolhimento de Cuba, no Alentejo; o Convento da Conceição, em Beja; as Sés do Porto,

¹⁵ “Exposição de artes decorativas de Portugal e Hespanha em Londres”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:522 (18 de junho de 1881), p. 1.

¹⁶ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 13.

¹⁷ Cf. ROBINSON, J.C. (ed), *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*. London: Chapman & Hall, Limited, 1881.

¹⁸ Cf. MONKHOUSE, Cosmo, “The Spanish and Portuguese Exhibition”, in *The Academy*, 1881, N.º 476 (18 de junho de 1881), p. 460.

¹⁹ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 100.

²⁰ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1989, p. 98.

Lisboa, Évora e Faro; os Conventos de Santa Catarina, de Santa Clara e do Paraíso, localizados em Évora e o Convento de Chelas, em Lisboa, entre outros.²¹

Não obstante a proveniência, é de salientar quão apreciada foi a coleção enviada a Londres, tendo recebido elogios do próprio diretor do *South Kensington Museum*.²²

Há ainda que notar que o processo de recolha efetuado pelas casas religiosas do país não foi simples, dado que a comissão encarregue teve apenas cerca de dois meses para empreender todo este processo, bem como para enviar os objetos para Londres.²³

Após o êxito alcançado na exposição de Londres, que terminaria no mês de setembro de 1881,²⁴ não tardou para que o governo português deliberasse realizar uma mostra semelhante na capital.²⁵ Para esta, segundo o *Diário de Notícias*, «o governo inglês e a direcção do museu [de *South Kensington*] (...) espontaneamente offereceram, para figurar na exposição de Lisboa, todos os objectos de arte ornamental de origem hispano-portuguesa, que o mesmo museu possui.»²⁶

Com efeito, por decreto de 22 de junho de 1881,²⁷ o governo português daria início a algo que iria mudar o nosso panorama museológico, uma vez que, a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* poderá ser considerada como «o marco de inauguração» do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia.²⁸ De facto, e como refere Margarida Rodrigues na sua investigação intitulada *O Convento de S. Francisco e a criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, afigura-se-nos pertinente mencionar que, aquando da abertura da mostra de artes ornamentais em 1882,

²¹ Cf. ROBINSON, J.C. (ed), *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*. London: Chapman & Hall, Limited, 1881, pp. 61-68.

²² Cf. “Exposição de Londres”, in *Diário de Notícias*, 1881, N.º 5:514 (10 de junho de 1881), p. 1.

²³ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 35.

²⁴ Cf. MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 59.

²⁵ Cf. PEREIRA, Gabriel, *Exposições de arte ornamental*, Évora: Minerva Eborensis, 1890, p. 4.

²⁶ “Exposição de artes decorativas de Portugal e Hespanha em Londres”, in *Diário de Notícias*, 1881, N.º 5:522 (18 de junho de 1881), p. 1.

²⁷ Cf. PEREIRA, Gabriel, *Exposições de arte ornamental*, (...), p. 30.

²⁸ MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 57.

estaria já colocado, na fachada do edifício onde esta decorrera, um letreiro indicativo de que ali se localizava o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia.²⁹

²⁹ Cf. RODRIGUES, Margarida Maria Almeida de Campos, *O Convento de S. Francisco e a Criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Trabalho de Mestrado para a unidade curricular de «Estudos de Arte», Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999, p. 7.

2. A Exposição

A *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* decorrida em Londres no ano de 1881 no *South Kensington Museum*, como referido anteriormente, foi o ponto de partida para que em Lisboa se realizasse uma exposição congénere.

Esta exposição, de uma enorme importância, motivada pela necessidade da reunião dos objetos artísticos disseminados pelo país proporcionaria, primeiramente, que fosse realizada a nível nacional uma tão necessária inventariação desses mesmos objetos.³⁰ Detinha, por sua vez, como objetivo principal dar a conhecer a arte ornamental ibérica, dando mais ênfase, claro está, à arte portuguesa até então desconhecida.

2.1. O Edifício

A *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882 realizar-se-ia no Palácio dos Condes de Alvor. O edifício, mandado construir no século XVII por D. Francisco de Távora, 1.º Conde de Alvor, terá pertencido, ulteriormente, à família do Marquês de Pombal e, inclusive ao próprio Marquês. Durante o mesmo século seria ainda alugado ao comerciante holandês, Gabriel Gildemeester.³¹

Em maio de 1879, o edifício foi alugado pelo Estado pela quantia de três contos de reis anuais, existindo a possibilidade de compra por oitenta contos de reis.³² Com o desígnio de aí se instalar o museu nacional esta escolha deu lugar a discordâncias, uma vez que não seria uma escolha unânime.³³

No que concerne à localização, periférica e próxima do rio Tejo, este foi um dos temas que desde logo gerou protestos, resultando em inúmeras propostas de locais mais adequados para um fim museológico. A proposta mais significativa era a da construção

³⁰ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, pp. 195-196.

³¹ Cf. PORFÍRIO, José Luís, *O Museu das Janelas Verdes*, Lisboa: MNAA, 1987, p. 8.

³² Cf. GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 95.

³³ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 174.

de um edifício de raiz num local mais central da capital, em particular entre o bairro do Salitre e Santa Marta.³⁴

Porém, era algo que levantava alguns problemas, nomeadamente a falta de meios financeiros do Estado para se poder construir um edifício de origem, apropriado e adequado às exigências dos objetos a expor. No entanto, embora se alegasse esta falta de meios para uma construção de raiz, novas contestações surgiram quando se propuseram obras de adaptação do palácio a «recinto da exposição»³⁵, dado os custos que esta obra implicaria.³⁶

As obras de adaptação, que começaram no segundo semestre de 1881,³⁷ tiveram um custo de presumivelmente mais de quarenta contos,³⁸ e consistiram maioritariamente em «demolições de paredes interiores, alterações nas divisões, abertura de novas portas, mesmo exteriores, rasgamento de janelas», «substituição do soalho, em todas as salas, pinturas de portas e rodapés, criação de comunicações entre o palácio e o jardim, pintura da ornamentação dos tectos e, no caso de dois quartos do lado Norte do piso nobre, assoalhamento e estucamento dos seus tectos». Estas limitar-se-iam, enfim, ao que se considerava ser «estritamente necessário, tanto em termos orçamentais como pelo apertado calendário da exposição.»³⁹

Posteriormente, tendo em vista o estabelecimento do museu nacional no palácio, foram realizadas novas intervenções. Nomeadamente a vedação de janelas no lado norte do edifício, a instalação de claraboias e a realização de aberturas nos tetos, todas estas visando o melhoramento da iluminação.⁴⁰

Dado que o edifício em si dispunha de diversos problemas, como o tamanho das salas que era diminuto, a inexistência de ventilação e a permeabilidade das paredes⁴¹

³⁴ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 73.

³⁵ GONÇALVES, António Manuel, “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”, (...), p. 25.

³⁶ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 48.

³⁷ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 176.

³⁸ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 74.

³⁹ SECCA, Matilde Brito da Cruz Forjaz, *O Palácio Alvor. De residência aristocrática do século XVIII a Museu Nacional de Arte Antiga*, Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Instituto Superior Técnico, 2018, pp. 27-28.

⁴⁰ Cf. *Idem, ibidem*, p. 29.

⁴¹ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 73.

agravada pela proximidade do rio Tejo, as obras acima mencionadas tornavam-se, portanto, indispensáveis.

2.2. Organização da Exposição

Em primeiro lugar, relativamente a esta exposição, gostaríamos de referir o trabalho efetuado pela comissão executiva. Para a organização desta mostra de arte ornamental, foi necessário nomear novamente um conjunto de indivíduos que se ocupasse de todo o trabalho referente à mesma. Presidida mais uma vez por D. Fernando II,⁴² foi assim nomeada a mesma delegação que tinha sido encarregue da participação portuguesa na exposição de Londres, com a adição do médico Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845-1910),⁴³ que não fazia parte da comissão londrina⁴⁴ (*Vide Fig. 1*).

Desde logo verificamos que a comissão, não tendo cessado a recolha de objetos pelas diversas igrejas e conventos espalhados pelo país ainda no decorrer da *Special Loan Exhibition*, faria com que os mesmos continuassem a chegar ao Palácio dos Condes de Alvor, segundo o *Diário de Notícias*, até ao dia 5 de janeiro de 1882.⁴⁵ Com efeito, este grupo de indivíduos revelaria ser empenhado e ambicioso, graças ao trabalho incansável que colocou em prática e que seria reconhecido em especial pelo *Diário de Notícias*, o qual teve a preocupação de fazer aos seus leitores um relato pormenorizado acerca dos diversos locais onde se estiveram a escolher e recolher objetos, e fazer igualmente uma descrição de algumas das peças com mais relevância artística.

Também os particulares, a determinada altura, reconheceram a importância da exposição e principiaram a enviar objetos. Do mesmo modo, a comissão tomou a iniciativa de entrar em contacto com alguns cidadãos para solicitar peças.⁴⁶

⁴² Cf. GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 101.

⁴³ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvar (..)”, p. 49.

⁴⁴ Cf. *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. XI.

⁴⁵ Cf. “Exposição de arte ornamental”, in *Diário de Notícias*, 1882, N.º 5:722 (5 de janeiro de 1882), p. 1.

⁴⁶ Cf. “Exposição da arte ornamental e decorativa em Lisboa”, in *Diário de Notícias*, 1881, N.º 5:559 (25 de julho de 1881), p. 1.

Consequentemente, não é de surpreender que o número de objetos patentes na exposição tenha chegado a ser mais de quatro mil.⁴⁷

Contudo, independentemente da dedicação da comissão na organização da exposição em Lisboa, várias foram as adversidades que surgiram posteriormente. Desde já a questão do edifício referida previamente, dado que as obras de adaptação do mesmo demoraram mais do que o previsto, atrasando, assim, a inauguração da exposição de arte ornamental. Também a contínua chegada de objetos para serem expostos na mostra não permitiram a abertura na data inicialmente estabelecida.

O mês de setembro de 1881 era o mês previsto para a abertura da exposição. Porém, era algo que não sucederia, em virtude do volume de peças que resistia em não parar de chegar e devido ao atraso na chegada daquelas vindas de Londres.

Uma vez que a exposição no *South Kensington Museum* se prolongou até ao mês de setembro seria, portanto, impossível as mesmas chegarem nesse mesmo mês a Portugal. Posto isto, foi elaborado «um pedido de adiamento», que se estendeu até ao mês de outubro.⁴⁸ Ainda assim, somente, no «dia 21 de Novembro [de 1881], Delfim Guedes informava Londres da boa chegada dos seus objectos.»⁴⁹

Por conseguinte, a inauguração sofreria nova alteração. O novo mês previsto para a sua abertura seria novembro, mas evidentemente, tal não viria a suceder-se. Assim sendo, a comissão empenhou-se para que a mesma se realizasse no mês de dezembro.⁵⁰ Todavia, mais uma vez a contínua entrada de objetos impediria a instalação destes nas devidas salas. Houve, deste modo, a necessidade de os membros da comissão estabelecerem um prazo para a inauguração da exposição, data esta que foi acordada, aquando uma reunião, para o dia 12 de janeiro de 1882.⁵¹

Deve notar-se que a urgência em se inaugurar a exposição de arte ornamental, não se devia apenas ao facto de ser algo considerado de extrema importância para a nação, mas igualmente devido à data estabelecida para a visita dos reis de Espanha ao nosso

⁴⁷ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvar (..)”, p. 53.

⁴⁸ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 171.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 173.

⁵⁰ Cf. *Idem, ibidem*, p. 201.

⁵¹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 207.

país,⁵² que se realizaria, caso não fosse adiada, no mês de dezembro.⁵³ Tendo sido, assim, efetuado um convite para que os mesmos comparecessem na inauguração,⁵⁴ tal levou a que a comissão se apressasse com a organização e instalação dos objetos nas salas e com a preparação do catálogo.

No entanto, apesar da dedicação da comissão, nem mesmo no dia 12 de janeiro de 1882 se conseguiram ter prontas todas as salas e as peças devidamente instaladas, tendo a exposição sido inaugurada com salas ainda por abrir.⁵⁵

2.2.1. Inauguração

Finalmente, no dia 12 de janeiro de 1882, ocorre a tão esperada inauguração da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, a qual conta com a presença dos reis de Portugal e de Espanha.⁵⁶

Em termos cronológicos, a mostra apresentou objetos que iam «desde os mais remotos tempos até ao fim do século XVIII»,⁵⁷ e contou com as mais variadas tipologias de peças no âmbito das artes ornamentais, nomeadamente no da ourivesaria; das artes dos metais (não preciosos); da escultura decorativa (de estatuetas, a baixos-relevos, passando por imaginária diversa e figuras de presépios); da armaria; da cerâmica; dos vidros; dos trabalhos de esmalte, mosaico, mobiliário, relógios e instrumentos de precisão; instrumentos de música; têxteis (bordados); encadernações; miniaturas; revestimentos de

⁵² Cf. *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. XV.

⁵³ Cf. “Exposição de arte ornamental”, in *Diário de Notícias*, 1881, N.º 5:677 (20 de novembro de 1881), p. 1.

⁵⁴ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, pp. 69-70.

⁵⁵ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 216.

⁵⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís, *O Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 4.

⁵⁷ GONÇALVES, António Manuel, “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”, (...), p. 24.

salas; couros estampados, pintados, dourados ou prateados; manuscritos iluminados; desenhos, modelos e fotografias de obras decorativas.⁵⁸

Também se pode constatar, e como salienta João Paulo Martins na sua Dissertação de Mestrado, que esta exposição não englobava apenas objetos de arte ornamental da Península Ibérica, mas também «um conjunto vasto de peças de várias origens, desde o extremo oriente até ao novo mundo.»⁵⁹

A inauguração da exposição foi, então, alvo de comemorações que puseram a capital em festa.⁶⁰ Sobretudo graças à presença dos reis de Espanha, que foram recebidos com grande solenidade, desfrutando de diversas atividades. Vindos de comboio, estes chegaram no dia 10 de janeiro de 1882. A gare onde eram aguardados pelo rei D. Luís, D. Fernando II e o príncipe D. Carlos, encontrava-se extraordinariamente ornamentada, «sobresaindo as côres hespanholas e portuguesas, e os braços de Portugal, Italia, Hespanha e Austria».⁶¹

Chegamos ao dia da inauguração da exposição. «Às 2 horas e meia deram entrada no palacio os reis de Portugal em companhia dos seus reaes hospedes», dirigindo-se à sala onde iria decorrer a restrita solenidade. Ocupando os lugares respetivos, começou D. Fernando II, presidente da comissão executiva da exposição, por empreender um discurso. Neste, foi evidenciada a importância da mostra em expor as riquezas do nosso país, as quais revelam «a nossa grandeza passada» e deveriam ser reunidas e expostas para «honra nossa e instrucção do publico», servindo «de estudos aos artistas e poderem ser geradoras de outros tantos estímulos para os progressos das artes.»⁶²

Passando a questões de igual relevância, abordemos sucintamente o regulamento da exposição.

A priori, designava-se um horário para a mostra, a qual estaria «aberta todos os dias, das 10h00 às 16h00». Quanto aos ingressos, estes possuíam um custo de 200 reis

⁵⁸ Cf. *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, pp. XI-XIV.

⁵⁹ MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 63.

⁶⁰ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 256.

⁶¹ “Visita dos reis de Hespanha – Festejos”, in *Diario Illustrado*, 1882, N.º 3:115 (11 de janeiro de 1882), p. 3.

⁶² “Exposição de arte ornamental e decorativa – A inauguração”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:730 (13 de janeiro de 1882), p. 1.

para as entradas diurnas e, como novidade, existiam bilhetes noturnos a 500 reis⁶³ para apreciar a instalação da luz elétrica.

A luz elétrica, com recurso ao sistema Brush e «feita por trinta e dois focos de luz em *arco voltaico*»⁶⁴ foi, efetivamente, uma inovação para o país, tendo permitido um outro olhar em relação às obras. Com efeito, a luz elétrica proporcionou um ambiente diferente daquele que seria comum à época, possibilitando uma nova contemplação relativamente às peças, dando-lhes um esplendor fora do normal, capaz de deslumbrar quem quer que visse aquele espetáculo.⁶⁵

Ainda a respeito dos ingressos para a exposição de arte ornamental, existia, além de um bilhete que abrangia a duração total da mostra com o custo de 13\$500 reis, o acesso gratuito para determinados setores, tais como a «comissão central directora, representantes da imprensa e expositores, (...) bem como para os estudantes do ensino artistico ou industrial, associações operarias, os collegios e asylos de educação» no caso de estes serem devidamente requisitados à comissão.⁶⁶

A afluência de visitantes à exposição foi extraordinária, tendo registado um total de 100 mil visitantes durante o período em que esteve patente ao público.⁶⁷

Contudo, esta quantidade de visitantes acarretava alguns riscos que poderiam colocar a segurança das peças em perigo. Para colmatar esta situação, desde logo se estabeleceu vigilância policial,⁶⁸ que mais tarde teria de ser reforçada,⁶⁹ assim como, a vigilância dos bombeiros e, ainda, um seguro para os objetos no valor de centenas de contos.⁷⁰

⁶³ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Vol. I, 2001, pp. 264-265.

⁶⁴ MACHADO, Virgílio, *A Luz Electrica na Exposição de Arte Ornamental: Systema Brush*, Lisboa: Livraria Academica Lisbonense, 1882, p. 3.

⁶⁵ Cf. “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental e Decorativa em Lisboa – Itinerario da Exposição”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:729 (12 de janeiro de 1882), p. 1.

⁶⁶ FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 52.

⁶⁷ Cf. PORFÍRIO, José Luís, *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa: Inapa, 1999, p. 38.

⁶⁸ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 292.

⁶⁹ Cf. “Exposição de arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:860 (25 de maio de 1882), p. 1.

⁷⁰ Cf. “Exposição de arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:688 (1 de dezembro de 1881), p. 1.

Outras medidas de prevenção foram tomadas. Tais como o controlo no acesso à exposição, a proibição de entrada de cidadãos com objetos volumosos como chapéus de chuva e/ou bengalas⁷¹ e a instalação de barras para «manter os visitantes a uma distância controlada das obras de pinturas».⁷²

Esta notável afluência, em consequência do desconhecimento do mundo da arte ornamental ibérica, veio impulsionar um renovado interesse pelo património.⁷³ Do mesmo modo, salientou a necessidade que havia em inaugurar um museu nacional para instrução do público e dos artistas, bem como proporcionou que num futuro próximo esse mesmo museu fosse acomodado no Palácio dos Condes de Alvor.⁷⁴

Deve ainda notar-se que, graças ao entusiasmo do público pela exposição, o seu término, tal como a sua inauguração, sofreu diversos adiamentos. Inicialmente, adiara-se o encerramento para o dia 31 de maio de 1882,⁷⁵ no entanto, seria «prolongada por decreto de 1 de Junho de 1882, até 18 desse mês,» encerrando oficialmente no dia 20.⁷⁶

⁷¹ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 292.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 189.

⁷³ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 52.

⁷⁴ Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra; CARVALHO, Marta Barreira, “Museus e Exposições: Ideias, Formas e Discursos de Representação e Celebração da Arte Portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)”, in *Arte Portuguesa: da Pré-História ao Século XX*, Lisboa: IGESPAR, 2009, p. 98.

⁷⁵ Cf. “Exposição da arte ornamental”, in *Diário de Notícias*, 1882, N.º 5:792 (17 de março de 1882), p. 1.

⁷⁶ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 318.

2.2.2. Salas da Exposição

Inicialmente, o número de salas que estariam a ser preparadas para receber a exposição seriam apenas cinco.⁷⁷ Contudo, como já se pôde constatar, esta era uma ideia meramente ilusória pois, devido à contínua chegada de objetos para figurarem na exposição de arte ornamental, o número total de salas passou para dezoito.⁷⁸

Todavia, aquando da inauguração da exposição, as salas, organizadas de A a R, ainda não se encontravam abertas na sua totalidade, sendo que apenas quinze das dezoito salas estavam efetivamente disponíveis para visita.⁷⁹ Claro está que, mesmo disponibilizando mais espaço, nem todas as peças figuraram na exposição, ficando de fora mais de uma centena de objetos.⁸⁰

Ao contrário do que sucedera em Londres, na exposição de Lisboa as obras não foram organizadas por proveniências, mas antes «pelas suas naturaes analogias».⁸¹ As exceções a esta disposição seriam a Sala F, respeitante aos objetos emprestados por D. Fernando II e pela Condessa d'Edla;⁸² a Sala B onde se encontravam expostas as peças emprestadas por Espanha;⁸³ e a Sala H, que continha a coleção enviada pelo *South Kensington Museum*.⁸⁴

As restantes coleções, obedecendo a uma ordem cronológica, ficaram divididas em três núcleos: «tecidos, bordados e manuscritos illuminados; n'outro os moveis e ceramica; n'outro, finalmente, ourivesaria e obras de esculptura, pintura, etc.»⁸⁵ Os

⁷⁷ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 267.

⁷⁸ Cf. *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

⁷⁹ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 274.

⁸⁰ Cf. NETO, Maria João Baptista, *op.cit.*, p. 416.

⁸¹ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 17.

⁸² Cf. *Idem, ibidem*, p. 34.

⁸³ Cf. *Idem, ibidem*, p. 37.

⁸⁴ Cf. *Idem, ibidem*, p. 40.

⁸⁵ SIMÕES, A. Filipe, *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa – Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»*, Lisboa: Typographia Universal, 1882, p. 2.

objetivos desta organização consistiram em cumprir uma função pedagógica,⁸⁶ bem como evitar «a monotonia e a uniformidade.»⁸⁷

Ainda quanto às salas que compuseram a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882, iniciemos, doravante, uma breve visita às mesmas, seguindo a ordem apresentada por Filipe Simões nas *Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»*.

Este elabora uma apresentação bastante pormenorizada dos objetos que se encontram em cada sala, evidenciando os que considera mais importantes e mais deslumbrantes. No entanto, o enfoque desta visita é somente dar a conhecer quais as coleções que estavam expostas em cada sala da exposição e, quando possível, demonstrar como estas se encontravam organizadas.

Tendo em consideração a incoerência na sequência das salas, que seguidamente se dará a conhecer, afigura-se-nos relevante tentar justificar desde já a mesma.

Não obstante as salas terem sido identificadas por letras do alfabeto, esta ordem não é seguida por Filipe Simões. Contudo, a leitura das *Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»* permite compreender que a aparente ausência de lógica se reflete num percurso organizado por núcleos.

Com efeito, e tomando como exemplo o início do percurso de que adiante nos ocuparemos, podemos constatar que as primeiras três salas (A, C e H), embora não sigam uma sequência coerente e de acordo com o seguimento correto das letras do alfabeto, são dedicadas ao núcleo dos tecidos e dos bordados. Sendo que o mesmo acontecerá com a generalidade das salas.

⁸⁶ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 53.

⁸⁷ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 2.

SALA A

Subindo a escadaria do palácio da exposição encontrava-se a Sala A (*Vide Fig. 2*). Esta sala correspondia à dos tecidos, bordados e rendas,⁸⁸ sendo a mais numerosa e significativa desta coleção. Cronologicamente as peças nesta sala, nas suas mais variadas tipologias, datavam dos finais do século XV⁸⁹ até ao século XVIII,⁹⁰ sendo os «exemplares dos séculos XV e XVI, principalmente d'este ultimo, muito notaveis».⁹¹

Aqui podíamos encontrar «dois amplos armarios envidraçados» que «forram as grandes paredes da casa, e duas outras vidraças (*vitruines*) adornam o centro. Ao fundo levantam-se varios manequins aos quaes revestem alguns trajes de damas e cavalheiros dos seculos XVII e XVIII.»⁹²

Dentro das vitrines eram várias as peças expostas: desde paramentos de culto, frontais, casulas, capas, entre outros,⁹³ bem como pendões, pequenas bandeiras, emblemas que têm como divisa “Misericórdia e Justiça” e, ainda, diversos livros.⁹⁴

No que diz respeito à iluminação, «a sala recebia luz pela parte superior, onde está rasgada ampla clara-boia com vidros foscos».⁹⁵

⁸⁸ Cf. *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 75.

⁸⁹ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 3.

⁹⁰ Cf. *Idem, ibidem*, p. 7.

Estabelece-se o século XVIII pois é o século mais tardio que se encontra referenciado nas “*Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»*” para esta sala.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 3.

⁹² “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1882, Vol. V, N.º 116 (11 de março de 1882), p. 59.

⁹³ Cf. *Idem, ibidem*, p. 59.

⁹⁴ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, pp. 82-83.

⁹⁵ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 36.

SALA C

Após a Sala A, temos a Sala C, com dimensões mais reduzidas⁹⁶ e que, tal como a anterior, expunha a coleção de trajes que existia na exposição, cujos exemplos mais fascinantes pertenciam aos séculos XVII e XVIII.⁹⁷

No centro desta poderíamos observar duas vitrines com rendas e bordados que, segundo o autor Filipe Simões, «em proporção d'aquelles que se poderia ter colligido», são poucos os exemplares.⁹⁸

Relativamente à instalação dos objetos as opiniões revelaram algum desagrado, nomeadamente no que se refere à disposição das rendas e dos bordados nas vitrines. Alegava-se que esta organização não terá sido a mais benéfica para se destacarem individualmente as peças, algo que poderia ter sido resolvido caso fosse uma senhora a dirigir a sua instalação, dado que estas teriam mais sensibilidade neste determinado assunto.⁹⁹

Quanto à iluminação, esta não era suficiente, na medida em que a luz entrava «por uma unida janela, das que abrem no frontão do palácio, mas que não ilumina o bastante a sala».¹⁰⁰

⁹⁶ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 37.

⁹⁷ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 9.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 11.

⁹⁹ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 37.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 37.

SALA H

É nesta sala que terminava a coleção de bordados e tecidos. Exibindo-se «muitos productos da arte antiga hespanhola, hispano-mourisca, e hispano-gothica (...) desde o seculo X até ao XVIII»,¹⁰¹ é aqui que, igualmente, se expunham as peças provenientes do *South Kensington Museum*, dispostas em vitrines ao centro da sala.¹⁰²

Em relação aos objetos ingleses, foi aquando da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, que foi concedida a Sousa Viterbo a possibilidade de escolher «das collecções os exemplares que julgasse mais dignos de virem a Portugal.»¹⁰³

Entre os objetos selecionados era possível encontrar desde cofres de marfim, sendo este o objeto mais antigo, a contadores, cofres de madeira, obras de ourivesaria espanhola e portuguesa e ainda um grande número de peças de joalharia.¹⁰⁴ No concernente à coleção de joias proveniente de Espanha, esta era «uma grande e interessantissima collecção» datada dos séculos XVI, XVII e XVIII.¹⁰⁵

SALA B

Chegando à Sala B entraríamos em Espanha, pois efetivamente esta sala correspondia à coleção enviada por esta nação (*Vide Fig. 3*).

Aqui podíamos observar uma vasta coleção, habilmente organizada em termos cronológicos, que nos concedia um entendimento das «differentes civilizações que fazem da arte hespanhola um variegado matiz», em virtude da presença de obras visigóticas, árabes, latino-bizantinas, mudéjares, renascentistas e posteriores, e até de países sul americanos, como o Peru e o Chile. Estas peças apresentavam ainda os mais variadíssimos materiais, desde ouro, prata, bronze, latão, ferro, barro, marfim, couro, lã, seda, pedra e

¹⁰¹ MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 117.

¹⁰² Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 40.

¹⁰³ SIMÕES, A. Filippe, *op.cit.*, p. 13.

¹⁰⁴ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 13-15.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

madeira,¹⁰⁶ levando a que esta sala fosse alvo de múltiplos elogios graças à «diversidade das peças expostas».¹⁰⁷

Não obstante esta diversidade, imperava, igualmente, um «equilíbrio entre os objectos de arte sacra e de arte profana».¹⁰⁸

SALA F

D. Fernando II, como presidente da comissão executiva da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* e grande apreciador da arte em geral, adquiriu o privilégio de ser representado numa sala, com os objetos que o mesmo emprestara para a exposição. Esta sala era igualmente partilhada com a Condessa d'Edla, que foi quem se ocupou da disposição das peças¹⁰⁹ (*Vide* Fig. 4).

A presente sala foi, inclusive, descrita como «um deslumbrante museu em miniatura»¹¹⁰ e como sendo «uma das mais ricas da exposição»,¹¹¹ já que ali se encontravam as mais belas peças. Sobressaía, assim, efetivamente o sentido estético de alguém que tem «conhecimentos artísticos» e um «gosto apurado» para as artes.¹¹²

No que se refere à organização da sala, a mesma é descrita como «se um de salão de recepções se tratasse, e os objectos colocados como numa montra», ao contrário do que se sucedia noutras salas, nas quais a aglomeração de objetos era um problema que prejudicava a observação dos mesmos.¹¹³ Com efeito, esta era uma questão que não se verificava na Sala F. A mesma encontrava-se devidamente organizada, estando «todas as

¹⁰⁶ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 17.

¹⁰⁷ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), pp. 37-38.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹⁰⁹ Cf. “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental e Decorativa em Lisboa – Itinerário da Exposição”, in *Diário de Notícias*, 1882, N.º 5:729 (12 de janeiro de 1882), p. 1.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 1.

¹¹¹ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 25.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 25.

¹¹³ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 35.

coisas (...) harmonicamente dispostas em relação não sómente de umas para com outras, mas também de todas para com a sala a que servem de ornamento.»¹¹⁴

Dentro das várias tipologias aqui expostas, Filipe Simões nas *Cartas ao redactor do «Correio da Noite»*, salienta as obras de ourivesaria, nomeadamente «os grandes pratos e gomis de prata dourada, tanto por suas grandes dimensões, como pela profusão, variedade e relevo dos ornatos»,¹¹⁵ que se encontravam dispostas em *vitrines e étagères*.¹¹⁶ Destaca por sua vez, também os esmaltes de Limoges, o mobiliário, a escultura, a faiança, em particular cinco grandes medalhões que têm representados «o Pelicano de D. João II» e «os quatros Evangelistas com o seus emblemas» representados e, ainda os quadros góticos.¹¹⁷

Outras informações relativamente à sala prendem-se com a iluminação: «A sala recebe toda a sua luz pela parte superior, onde se rasga extensa claraboia, com vidros foscos, distribuindo por todas as *vitrines e étagères* uma claridade suave, que faz sobressair graciosamente os objectos no carmezim distincto do revestimento».¹¹⁸

¹¹⁴ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 25.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 26.

¹¹⁶ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 36.

¹¹⁷ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, pp. 31-35.

¹¹⁸ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 36.

SALA G

A Sala G (*Vide* Figs. 5 e 6), apesar das múltiplas proveniências dos objetos aí expostos, tem como figura mais interessante e significativa a de D. Luís, com 66 peças¹¹⁹ dispostas em duas vitrines.¹²⁰ Ao contrário do seu pai, D. Fernando II, não teve o privilégio de lhe ser atribuída uma sala em exclusivo, tendo inclusive dividido o espaço com D. Helena de Aragão, que expunha 64 objetos.¹²¹

À entrada desta sala destacavam-se a Custódia dos Jerónimos, mais conhecida como Custódia de Belém, bem como a Cruz de D. Sancho, expostas em vitrines individuais.¹²²

No que diz respeito à iluminação da sala, a luz provinha de cima.¹²³

SALA I

A Sala I, juntamente com as salas J, K e L, expunha objetos em que prevaleciam peças de cerâmica, mobiliário, armas e arreios.¹²⁴

Nesta sala em particular, Filipe Simões distingue duas vitrines. A primeira, denominada de vitrine XXIX, foi destinada aos arreios, contendo «telizes, xaires, cabeçadas, coldres, capelladas de coldres, sellas, esporas e estribos» de várias proveniências.¹²⁵ Na segunda vitrine, a que foi atribuído o número XXX, «collocaram-se varias obras de ourivesaria, e entre ellas vinte peças de prata doirada de um toucador que

¹¹⁹ Cf. “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1882, Vol. V, N.º 132 (21 de agosto de 1882), p. 190.

¹²⁰ Cf. SIMÕES, A. Filippe, *op.cit.*, p. 37.

¹²¹ Cf. “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1882, Vol. V, N.º 132 (21 de agosto de 1882), p. 190.

¹²² Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 114.

¹²³ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 39.

¹²⁴ Cf. SIMÕES, A. Filippe, *op.cit.*, p. 51.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 51.

pertenceu á rainha D. Carlota Joaquina». Na parte inferior desta situavam-se, igualmente, selas e arreios.¹²⁶

SALA J

Entrando na sala J, os visitantes deparavam-se com uma enorme diversidade de objetos de múltiplas proveniências, como pistolas, espadas, alfanges, entre outros.¹²⁷

No que diz respeito à organização das vitrines, os objetos não estavam dispostos de uma forma visível. Grande parte destes encontravam-se ocultos debaixo das vitrines e, como refere Sandra Leandro na investigação intitulada *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola de 1882. A encenação de um espaço*, «nem toda a gente se curvava para os observar».¹²⁸

SALA K

A Sala K (*Vide* Fig. 7) é das que contêm maior número de peças, englobando as mais variadas tipologias. Esta variedade ia desde camas, cadeiras, contadores, armas ofensivas, defensivas e de fogo, louças, instrumentos e objetos de enfeite e de ornato.¹²⁹ Tapeçarias ornamentavam da mesma forma as paredes desta sala, no entanto, «pela sua estreiteza e pouca luz» não conseguiam ser devidamente apreciadas.¹³⁰

Em termos de iluminação, esta era uma das poucas salas que dispunha de luz natural por intermédio de janelas de grandes dimensões que davam para o jardim. Por conseguinte, a exposição da luz na generalidade da sala era adequada.¹³¹

¹²⁶ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 51.

¹²⁷ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 123.

¹²⁸ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 40.

¹²⁹ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 129.

¹³⁰ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 62.

¹³¹ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 40.

SALA L

Apesar das suas pequenas dimensões, a Sala L apresentava uma vasta coleção de objetos de grande valor. Dentro destes destacavam-se as louças esmaltadas de Limoges pertencentes à Duquesa de Palmela.¹³²

SALA M

Em conjunto com as Salas N e O, a Sala M expunha «a grande collecção de obras de ourivesaria»¹³³, as quais constituíam, segundo o *Diário de Notícias* «o deslumbramento da exposição.»¹³⁴

Nestas três salas foi feita uma organização em termos cronológicos. Desta forma, a Sala M exibia objetos da Idade Média e do século XVI, o que englobava peças de origem árabe, bizantina, românica, gótica e da renascença.¹³⁵

Entre os vários objetos sobressaía a cruz da colegiada de Guimarães que, pela sua relevância, se encontrava exposta individualmente.¹³⁶

SALA N

Continuando com as salas concernentes à ourivesaria, chegamos à Sala N. Descrita como sendo uma continuação da Sala M, observava-se assim uma transição de objetos de uma sala para a outra.¹³⁷ Cronologicamente, as peças aqui expostas pertenciam, portanto, aos séculos XVI e XVII.¹³⁸

¹³² Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 135.

¹³³ SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 63.

¹³⁴ “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental e Decorativa em Lisboa – Itinerário da Exposição”, in *Diário de Notícias*, 1882, N.º 5:729 (12 de janeiro de 1882), p. 1.

¹³⁵ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, pp. 63-64.

¹³⁶ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 39.

¹³⁷ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 105.

¹³⁸ Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 63.

SALA O

Nas últimas duas salas foi referido que era notória a existência de uma transição de uma sala para outra, dado que a Sala N englobava ainda algumas peças do século XVI por ausência de espaço. Contudo, o mesmo não é perceptível da Sala N para a presente sala. Além de nesta última haver uma abundância de peças do século XVIII,¹³⁹ também existia uma disparidade no que concerne às categorias. Isto é, se nas salas anteriores predominava a ourivesaria religiosa, aqui a ourivesaria profana, ou civil, superava em número de exemplares da arte religiosa.¹⁴⁰

Filipe Simões, nas *Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»*, acentua que em virtude de nesta sala se apresentarem exemplares de um século distinto, o século XVIII, também se denota uma desigualdade no que se refere ao estilo. Ou seja, entramos no que se designa de Barroco, onde existe uma maior «riqueza dos materiais» e «exuberancia dos ornatos».¹⁴¹

SALA E

A Sala E exibia a coleção de cerâmica, disposta e organizada pelo Sr. Fernando Palha.¹⁴²

Dado que aqui decorreu a sessão de inauguração da exposição, esta terá sido uma das salas que mais tardiamente abriu ao público. Mais precisamente, conforme indica o *Diário de Notícias*, no dia 28 de fevereiro de 1882.¹⁴³

De acordo com Fernando Palha, esta sala procurava preencher uma lacuna da exposição: a falta de objetos de cerâmica. Quanto à sua organização, apesar de ter sido

¹³⁹ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 117.

¹⁴⁰ Cf. *Idem, ibidem*, p. 122.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 118.

¹⁴² Cf. *Idem, ibidem*, p. 127.

¹⁴³ Cf. “Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:775 (28 de fevereiro de 1882), p. 1.

feita num curto espaço de tempo, esta foi possível graças à colaboração de colecionadores de Lisboa.¹⁴⁴

Nesta sala eram igualmente expostos, em cinco vitrines, grande parte dos códices enviados para mostra tanto por parte do nosso país, como de Espanha. De acordo com o que nos informa Filipe Simões, a coleção espanhola era superior no valor arqueológico, posto que o seu exemplar mais antigo é precedente ao século X, enquanto que o exemplar mais antigo português «não passa além dos fins do século XII». A coleção portuguesa, por sua vez, distinguia-se no valor artístico dos seus exemplares.¹⁴⁵

SALA D

Chegando à Sala D, considerada a «mais ampla do edifício», os visitantes deparavam-se com a exposição de louças,¹⁴⁶ a qual apresentava a maioria das suas peças em «quatro grandes troncos de pyramide cónica em degraus»¹⁴⁷ (*Vide Fig. 8*).

Ao percorrer a sala não encontraríamos exclusivamente louça, mas também pinturas, algum mobiliário¹⁴⁸ e parte da coleção de livros iluminados exibidos numa «comprida e estreita banca ou balcão envidraçado».¹⁴⁹ Da mesma forma, os exemplares da coleção de ourivesaria que, por ausência de espaço, não puderam ser colocados nas salas M, N e O, foram aqui expostos.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 128.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 171.

¹⁴⁶ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 87.

¹⁴⁷ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 38.

¹⁴⁸ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 87.

¹⁴⁹ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 38.

¹⁵⁰ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 195.

SALA P

Para visitar a Sala P ter-se-ia de descer a escadaria que outrora se subira para iniciar a visita, e entrar numa das salas que se encontrava ao lado desta.¹⁵¹

Esta sala, assim como as Salas Q e R, «são forradas de pannos de Arras dos seculos XVI, XVII e XVIII». Expunham-se igualmente peças de estatuária, uma coleção de medidas de bronze dos reinados de D. Manuel, D. João III e D. Sebastião e, ainda, inúmeros objetos de bronze e de latão, entre outros.¹⁵²

SALA Q

A Sala Q (*Vide* Fig. 9), que se encontrava também ela junto à escadaria, destacava-se das outras salas por duas razões. A primeira prende-se com o facto de expor algo que até agora não tínhamos encontrado: uma coleção de fotografias. Em seguida, deparamo-nos com uma sala mais vazia, comparativamente às demais salas onde persiste um horror ao vazio. Sandra Leandro observa que este vazio poderia ser em virtude desta servir «simultaneamente como “área de repouso”».»¹⁵³

Além de fotografias, encontravam-se também expostos nesta sala alguns móveis,¹⁵⁴ bem como baixos-relevos em pouca quantidade.¹⁵⁵

¹⁵¹ Cf. “Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1884, Vol. VII, N.º 190 (1 de abril de 1884), p. 75.

¹⁵² SIMÕES, A. Filippe, *op.cit.*, pp. 196-199.

¹⁵³ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 41.

¹⁵⁴ Cf. SIMÕES, A. Filippe, *op.cit.*, p. 199.

¹⁵⁵ Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 201.

SALA R

A Sala R, como foi referido anteriormente aquando da passagem pela Sala P, expunha Panos de Arrás. Exibe, por sua vez, três tapetes Persas, telizes, frontais de couro e três coches pertencentes à Casa Real.¹⁵⁶

SALA S

A Sala S não é referida por Filipe Simões nas *Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»*, nem no próprio catálogo da exposição. Contudo, a mesma é evidenciada por duas outras fontes, o que nos leva a acrescentá-la, a fim de tornar a investigação mais completa.

Relativamente à proveniência das fontes, as mesmas provêm da pesquisa de Sandra Leandro respeitante à exposição, e da obra de Alda de Guimarães Guedes Pinto Machado intitulada *O Conde Almedina e a Arte em Portugal no século XIX*, na qual é também elaborada uma descrição das salas pertencentes à mostra de arte ornamental.

A Sala S era uma sala de pequenas dimensões. Ao centro, estavam expostos bordados de indústria portuguesa, devidamente instalados em vitrines.¹⁵⁷ Apresentava igualmente paramentaria religiosa, como casulas, capas, cortinas, entre outros.¹⁵⁸

Nos cantos da sala poderíamos observar quatro manequins trajados: três de senhora e um de homem. Cronologicamente, um dos trajes pertenceria à época de Luís XV, outros dois ao período de Luís XVI, e ainda «um vestido de senhora do tempo da república, com a sua respeitável cauda.»¹⁵⁹

¹⁵⁶ Cf. SIMÕES, A. Filipe, *op.cit.*, p. 202.

¹⁵⁷ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 86.

¹⁵⁸ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 38.

¹⁵⁹ MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, pp. 86-87.

Após a nossa breve visita às salas da exposição de arte ornamental, podemos constatar a riqueza e a diversidade das coleções que aí foram expostas. Contudo, a multiplicidade de objetos provocava um evidente horror ao vazio, em consequência da presença excessiva de objetos.

Todavia, o que na atualidade parece excessivo e caótico, no século XIX era a realidade das instituições museológicas.

Na viragem para o século XIX, os museus públicos registam um grande crescimento, começando a ser encarados e entendidos como locais de instrução, não só para grupos mais restritos como até então, mas para a sociedade em geral.

Em virtude das mudanças ocorridas no final do século XVIII, mais concretamente a partir de 1789, data da Revolução Francesa, ocorreram transformações na sociedade que viriam permitir uma maior igualdade e educação da população em diversos aspetos. Particularmente no que à cultura diz respeito, uma vez que os museus começaram a permitir o seu acesso a um público mais abrangente, tendo em vista a sua educação.¹⁶⁰

Quanto à organização das coleções nestes locais, esta dependeria, muito possivelmente, de cada instituição museológica. Contudo, devido ao constante aumento dos acervos, verificado através de doações, assim como compras efetuadas pelo Estado e, principalmente, nacionalizações,¹⁶¹ o que claramente se verifica é a quantidade e densidade da montagem das coleções. Consequentemente, prevalecem o horror ao vazio e uma preocupação em preencher o espaço disponível.¹⁶²

¹⁶⁰ Cf. FRUCHTENGARTEN, Luisa, *Formas de expor e formas de guardar: um estudo sobre museologia e logística de acervo*, Trabalho final de Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016, p. 14.

Disponível em: https://issuu.com/luisafruchtengarten/docs/formas_de_expor_formas_de_guardar (Consultado em 9 de abril de 2020).

¹⁶¹ Cf. “Museu”, in *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu> (Consultado em 9 de abril de 2020).

¹⁶² Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialização em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014, pp. 223 e 298.

Esta saturação daria lugar a salas nas quais as pinturas ocupavam as paredes do chão ao teto,¹⁶³ e a uma profusão imensa de peças dispostas ora em vitrines ou armários,¹⁶⁴ tornando estas semelhantes a depósitos, como alguns autores o referem.¹⁶⁵

No entanto, embora esta fosse uma realidade comum, a dada altura no meio desta desordenação, foram tomadas medidas com vista a não comprometer o carácter formativo e pedagógico atribuído aos museus: seguiu-se uma ordem cronológica e por escolas, abdicando-se de montagens com demasiada opulência e cenográficas.¹⁶⁶ Porém, como já foi referido, cada instituição poderia tomar as opções expositivas que considerasse mais adequadas.

No que diz respeito ao âmbito desta investigação, a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, como já tivemos a oportunidade de observar, tentou ter uma função pedagógica. Pretendia-se não apenas expor as riquezas do país, como igualmente dar a conhecê-las e proporcionar a toda a sociedade portuguesa o conhecimento do seu passado.

Contudo, apesar desta tentativa, a exposição continuaria a ter um carácter demasiado espetacular até para a época, dada a profusão excessiva de peças concentradas num espaço limitado. Este excesso também não permitiu que a exposição seguisse uma ordem cronológica, dando lugar a salas desiguais. Isto é, como analisámos aquando do nosso percurso pelas salas, damos conta da existência de peças de várias tipologias e de várias épocas numa mesma sala, excetuando apenas, em parte, as salas de ourivesaria que seguiam uma ordem mais cronológica.

Todavia, há-que ter em consideração a inexperiência de Portugal nesta matéria. O nosso país não tinha, na época, uma prática museográfica como tantas outras nações,

¹⁶³ Cf. XAVIER, Janaina Silva, “A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da Expografia”, in *Revista Museologia e Património*, Vol. 11, N.º 1, 2018, p. 208.
Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/665>
(Consultado em 9 de abril de 2020).

¹⁶⁴ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 100.

¹⁶⁵ Cf. FRUCHTENGARTEN, Luisa, *op.cit.*, p. 14.
Cf. BRUNO, Cristina, “Impressões de Viagem: um olhar sobre a museologia portuguesa”, in *Cadernos de Sociomuseologia*, N.º 9, 1996, p. 78.
Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/294>
(Consultado em 9 de abril 2020).

¹⁶⁶ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884* (...), p. 311.

tendo, inclusive, de solicitar ao *South Kensington Museum*, os desenhos dos modelos das vitrines e montras utilizados por este último na *Special Loan Exhibition*, em 1881.¹⁶⁷

Posto isto, em termos de museografia, a exposição seguiu as normas do período em causa até certo ponto, uma vez que até mesmo para o século XIX, a quantidade de objetos nas salas era excessiva e não possuía uma componente mais científica. Como consequência, quem visitasse a mostra ficaria mais maravilhado com o que o observava do que propriamente mais esclarecido em termos pedagógicos sobre a arte ornamental ibérica. Sendo que a falta de um catálogo aquando da inauguração contribuiria em parte para esta falência.

2.2.3. Críticas à Exposição

A *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, embora tenha conquistado os mais variados elogios, foi igualmente alvo de críticas quanto à sua organização e à disposição dos objetos expostos.

Antes de prosseguirmos com as críticas, analisemos, antes de mais, os encómios feitos à exposição.

Em primeiro lugar, a comissão executiva foi bastante elogiada pelo trabalho efetuado na organização, tendo em conta o facto de, em poucos meses, ter percorrido o país a recolher e a sinalizar objetos de arte ornamental, e ter ganho a confiança dos cabidos e freiras que permitiram que fossem levados objetos das suas igrejas e conventos.¹⁶⁸ Outro enaltecimento deveu-se à abertura da exposição durante a noite para se poder beneficiar do efeito da luz elétrica, gerando a admiração de todos os visitantes.¹⁶⁹

Claramente, e não podendo deixar de referir, as peças que figuraram na exposição, por si só, como expectado, foram o foco de todo o deslumbramento, causando inúmeras

¹⁶⁷ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 156.

¹⁶⁸ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 78.

¹⁶⁹ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 52.

emoções no público.¹⁷⁰ Por fim, sublinha-se a instalação destas peças pela sua similaridade. Da mesma forma, esta seria «outro motivo de satisfação».¹⁷¹

Quanto a críticas negativas, precedentemente, aquando da análise do edifício que acolheu a exposição e da inauguração, tivemos a oportunidade de constatar a existência de alguma desaprovação surgida, particularmente quanto à localização, aos problemas que advinham da adaptação do edifício, e dos atrasos que ocorreram por ocasião da inauguração da exposição. No entanto, com a abertura da mostra, novas e variadas críticas foram apontadas.

Devido à urgência em inaugurar a exposição, para que nela pudessem estar presentes os reis de Espanha,¹⁷² muitas das salas da mostra, conforme verificámos previamente de uma forma sintética, ainda não se encontravam patentes ao público, em consequência dos objetos não estarem devidamente instalados.

Esta premência, aliada à falta de tempo para inaugurar a exposição, juntamente a uma «ausência de estudos prévios»,¹⁷³ foram das críticas mais pertinentes, uma vez que não permitiram, apesar de esta ser uma exposição «brilhantíssima», satisfazer por completo a «ideia geral» da mesma.¹⁷⁴ Isto é, não se poderia atingir o objetivo de o povo ficar a conhecer o seu património de artes ornamentais apenas expondo os objetos, era necessário que a acompanhar estes estivessem mais informações que explicitassem não só a proveniência, mas igualmente a sua tipologia, materiais, etc. Ora, este género de informações apenas poderia ser obtido com o catálogo da exposição. Todavia também este sofreria um atraso.

De acordo com o *Diário de Notícias*, somente em meados do mês de fevereiro de 1882 foi publicada a primeira parte do catálogo. Compreendendo «uma das partes mais importantes», a ourivesaria religiosa, poderia ser adquirido na exposição por 250 reis.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Cf. MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 78.

¹⁷¹ FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 53.
Recordamos que estas foram dispostas pela sua afinidade e não por proveniências, como aconteceu na *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, no ano anterior.

¹⁷² Cf. *Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. XV.

¹⁷³ FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 51.

¹⁷⁴ LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 27.

¹⁷⁵ “Exposição da arte ornamental”, in *Diário de Notícias*, 1882, N.º 5:764 (16 de fevereiro de 1882), p. 1.

A segunda parte, começou a ser vendida cerca de duas semanas depois. Abrangia as coleções de «tecidos, paramentos, bordados, colchas, rendas, fatos, os objectos enviados pelo South Kensington Museum e a collecção espanhola.»¹⁷⁶

Retornando às salas da exposição de arte ornamental, notamos que, apesar do fascínio causado pelas peças, verificou-se um certo horror ao vazio. Uma das críticas mais recorrentemente efetuadas à exposição foi a de que as salas se encontravam muito cheias, “transbordando” mesmo de objetos e não permitindo admirar individualmente cada peça.¹⁷⁷ Algo compreensível dadas as dimensões limitadas das salas, impróprias «para tão elevado número de obras».¹⁷⁸

Devemos acrescentar que Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), importante Historiador de Arte e Museólogo,¹⁷⁹ foi uma das vozes mais críticas relativamente à disposição das salas, tendo, inclusive, como refere Sandra Leandro na sua Tese de Doutoramento intitulada *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936): Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*, dedicado nove conferências para análise da exposição de arte ornamental.¹⁸⁰ De uma forma geral, este afirmava que a exposição carecia de um «programa expositivo». Esta falta originava, consequentemente, salas e vitrines desordenadas que não permitiam a existência do que aqui já foi referido: um carácter científico que permitisse a aprendizagem de todos, particularmente dos artistas.¹⁸¹

No concernente aos ingressos, já aqui foram apresentados os seus valores, bem como a sua gratuidade para certos setores. Porém, parte do público não estava satisfeito com os preços de entrada praticados.

Exemplo disso é uma carta enviada por um leitor ao *Diário de Notícias*, onde explica que os preços, para determinados setores da sociedade portuguesa, são

¹⁷⁶ “Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:775 (28 de fevereiro de 1882), p. 1.

¹⁷⁷ Cf. LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, (...), p. 27.

¹⁷⁸ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa*, (...), p. 253.

¹⁷⁹ Cf. LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936): Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 7.

¹⁸⁰ Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 235.

¹⁸¹ *Idem*, *ibidem*, pp. 236-240.

incomportáveis, tornando-se impossível visitar a exposição, tanto de dia como de noite, e de contemplar as riquezas presentes na mesma. É pedido, então, que a comissão executiva da exposição tenha em atenção estes indivíduos e reduza os preços dos ingressos.¹⁸²

Efetivamente, a comissão, atendendo a esta questão, reuniu-se e deliberou a redução dos preços dos ingressos para 200 reis, quer de dia, quer de noite, e resolveu conceder um dia gratuito para o público em geral, tendo destinado as terças feiras para tal.¹⁸³

Finalmente, a própria comissão executiva da exposição foi alvo de críticas. Colocava-se em causa o currículo de alguns membros, dado que uma grande parte pertencia à Academia das Ciências, e não à Academia de Belas-Artes. Questionava-se os conhecimentos que estes teriam ou não para poder empreender algo de tão grande magnitude, como foi a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*.¹⁸⁴

Contudo, independentemente das críticas acima expostas, nada impediu que esta exposição viesse mudar o panorama museológico português, permitindo sobretudo a inventariação e estudo das peças, bem como o contacto com novas formas de exposição. Com efeito, esta mostra veio demonstrar que estariam reunidas as circunstâncias necessárias para a criação de um museu nacional.

¹⁸² Cf. “O preço da exposição”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:778 (3 de março de 1882), p. 1.

¹⁸³ Cf. “Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:798 (23 de março de 1882), p. 1.

¹⁸⁴ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 252.

PARTE III – O MUSEU NACIONAL DE BELLAS-ARTES E ARCHEOLOGIA

Portugal, comparativamente às restantes nações, permaneceu manifestamente desatualizado no que diz respeito à museologia. Enquanto muitos museus europeus abriram as suas portas ainda no século XVIII, como é o caso do Museu do Louvre (1793), e inícios do século XIX, como o British Museum (1810), o Museu do Prado (1819), em Madrid, a National Gallery de Londres (1824) e o Museu de Berlim (1830);¹⁸⁵ Portugal apenas na década de 30 do século XIX inauguraria os seus dois primeiros museus na cidade do Porto, o Museu Portuense, em 1840, e o Museu Allen, em 1836.

No entanto, no que concerne a um museu central, que abrangesse a arte portuguesa de norte a sul, teríamos de esperar até ao final do século XIX, mais precisamente até 1884, para vermos inaugurado o MNBAA, finalmente.

Esta falência em termos de museologia dizia, contudo, apenas respeito aos museus de belas-artes. Outros museus começariam a surgir no país, mais concretamente na zona de Lisboa. Destes são exemplo: o Museu da Marinha (1836); o Museu da Artilharia (1842); o Museu de História Natural, instalado na Escola Politécnica de Lisboa e constando de um Museu Mineralógico e Geológico (1856), um Jardim Botânico (1858) e de um Museu Zoológico e Antropológico (1883); o Museu dos Serviços Geológicos (1857); o Museu Arqueológico do Carmo (1864); e o Museu Colonial (1871).¹⁸⁶

¹⁸⁵ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, Lisboa: [s.n.], 1957, p. 20.

¹⁸⁶ Cf. SANTOS, Maria Alcina Ribeiro Correia Afonso dos, *Aspectos da Museologia em Portugal no século XIX*, Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1996, p. 23.

1. Os Museus no Porto

Primeiramente, antes de abordarmos os museus na cidade do Porto, há que considerar o motivo pelo qual a sua formação, nomeadamente do Museu Portuense, foi necessária.

Como todos bem sabemos, a Revolução Francesa, ocorrida em 1789, influenciou a Europa e determinou várias mudanças. A supressão das Ordens Religiosas, em prol da retirada de poder e privilégios das mesmas, tornou-se uma das medidas mais importantes decorrentes deste acontecimento. Não só se retirava importância ao clero, como a França atenuava a sua desfavorável situação financeira através da apreensão dos bens pertencentes à Igreja.¹⁸⁷

O confisco do património pertencente às Ordens, levou, contudo, a que a França tomasse providências para a preservação do mesmo. Com as leis de 24 e 25 de janeiro de 1790 seriam criados 83 departamentos, os quais se encarregariam de reunir os objetos confiscados. Os bens, depois de devidamente inventariados, seguiam para Depósitos, a fim de serem colocados ao serviço da instrução pública.¹⁸⁸

Em Portugal, com a vitória liberal na guerra civil verificou-se, como no resto da Europa, uma influência da Revolução Francesa.

Não tendo ficado indiferente ao que acontecia em França, também o nosso país adotou um espírito anti-clerical. Este espírito levou a que, por decreto de 28 de maio de 1834, se determinasse a extinção de «todos os Conventos, Mosteiros, Collegios, Hospícios, e quaesquer Casas de Religiosos de todas as Ordens Regulares» (Art. 1.º), ficando os seus bens incorporados na Fazenda Nacional (Art. 2.º).¹⁸⁹

¹⁸⁷ Cf. MATTA, José Caeiro da, *Condição legal das Ordens e Congregações Religiosas em Portugal desde 1834*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1905, pp. 40-41.

¹⁸⁸ Cf. RODRIGUES, Rute Andreia Massano, *Entre a Salvaguarda e a Destruição: A Extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o Património Artístico dos Conventos (1834-1868)*, Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017, p. 44.

¹⁸⁹ “Decreto de 28 de maio de 1834”, in *Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Camaras Legislativas*, Terceira Serie, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835, p. 189.
Disponível em: <http://legislacaoeregia.parlamento.pt/V/1/15/107/pl> (Consultado em 27 de maio de 2020).

Esta ação contra o clero, demonstra não somente uma atitude em consonância com os ideais liberais como evidencia, igualmente, uma iniciativa necessária em diversos aspetos.

Em primeiro lugar, o apoio dado à causa absolutista por parte das Ordens Religiosas alimentou hostilidades para com estas. Deste modo, a sua extinção pode ser considerada justificável e uma punição pelo apoio concedido.

Em segundo lugar, a instabilidade e a crise financeira que as mesmas e o Estado sentiam, foram fundamentos considerados por muitos aceitáveis.¹⁹⁰ De facto, através da aquisição dos bens eclesiásticos, o governo liberal viria a ser auxiliado economicamente. Consequentemente, este último foi acusado de possuir interesses económicos em virtude da venda dos conventos, bem como de arrecadarem para si a maior parte das riquezas existentes nestes.¹⁹¹

Devemos notar, no entanto, que apesar de a abolição das Ordens Religiosas se ter concretizado efetivamente em 1834, esta vinha a ser pensada desde os anos 20 do século XIX. Com efeito, o Decreto de 7 de fevereiro de 1822, previa a redução das corporações, mosteiros e conventos de freiras e a sua consequente extinção, caso o número de religiosas não excedesse as quinze.¹⁹² Por sua vez, o Decreto de 5 de agosto de 1833 determinava a proibição de novas admissões a Ordens Sacras e Noviciados (Art. 1º).¹⁹³ Este último pressupunha também a extinção dos vários conventos, mosteiros, casas seculares e hospícios que não ultrapassassem as doze religiosas e o confisco das suas propriedades.¹⁹⁴

Inevitavelmente, a extinção das Ordens Religiosas em Portugal teria também consequências negativas. O abandono dos conventos e mosteiros provocou pilhagens,

¹⁹⁰ Cf. RODRIGUES, Rute Andreia Massano, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹¹ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), pp. 12-13.

¹⁹² Cf. “Decreto de 7 de fevereiro de 1822”, in *Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa*, Vol. 8, 1822, p. 110.

Disponível em: <http://debates.parlamento.pt/catalogo/mc/c1821/01/01/01/008/1822-02-07> (Consultado em 1 de junho de 2020).

¹⁹³ Cf. “Decreto de 5 de agosto de 1833”, in *Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Camaras Legislativas*, Terceira Serie, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835, p. 7.

¹⁹⁴ Cf. ROQUE, Maria Isabel, “Museologia Oitocentista do património religioso em Portugal”, in *Idearte – Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Vol. 6, 2010, p. 118.

vandalismo e furtos, resultando no que posteriormente seria considerada «uma das paginas mais vergonhosas da nossa historia economica.»¹⁹⁵

Do mesmo modo, a evidente dispersão dos bens e a reunião de um grande número de objetos por parte do Estado, constituíram sérios problemas para os quais era necessária uma solução urgente, tendo desde logo sido tomadas medidas.

Posto isto, foi criada a Portaria de 4 de junho de 1834, elaborada para se fazer cumprir o Decreto que abolia as Ordens Religiosas, sendo que a mesma determinava que deveria ser tomada com urgência a posse de todos os bens pertencentes aos conventos e mosteiros. Com o propósito de se prevenir o extravio destes objetos, a Portaria previa igualmente que seriam postas em prática todas as medidas de segurança necessárias.¹⁹⁶

Por conseguinte, era fundamental proceder à inventariação e classificação dos bens antes de serem designados locais para onde estes seriam enviados e guardados.

As peças foram, portanto, divididas entres bens comuns e bens especiais. Os bens comuns eram referentes a objetos domésticos, utensílios agrícolas, entre outros. Estes, não tendo qualquer utilidade para o Estado, seriam vendidos. Os bens especiais, por sua vez, incluíam as obras de arte, peças de joalharia e ourivesaria em ouro e prata, bem como edifícios com valor histórico.¹⁹⁷

Depois de efetuada a divisão dos objetos, existia a necessidade de encontrar espaços condignos e capazes de acomodar os mesmos. Graças a D. Pedro IV (1798-1834), procedeu-se à criação de instituições que tinham como missão a «conservação, valorização e divulgação do património artístico português». Consequentemente, foram formados o Museu Portuense na cidade do Porto, que vinha a ser pensado desde 1832,¹⁹⁸ e o “Deposito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e de mais preciosidades Litterarias e

¹⁹⁵ GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), p. 12.

¹⁹⁶ Cf. “Portaria de 4 de junho de 1834”, in *Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Camaras Legislativas*, Terceira Serie, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835, p. 192.

¹⁹⁷ Cf. SOARES, Clara Moura, “A extinção das ordens Religiosas em Portugal na implantação do Liberalismo: efeitos sobre o património artístico dos conventos”, in *De Viollet-leDuc a la Carta de Venecia. Teoría y Práctica de la Restauración en el espacio Iberoamericano*, Lisboa: LNEC, 2014, pp. 10-11.

¹⁹⁸ SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, “A criação de um museu nacional de Belas-Artes no Convento de S. Francisco”, in *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, N.º 1, 2013, p. 170.

Scientificas”, no Convento de S. Francisco da Cidade, em Lisboa. Neste último seriam reunidos os bens recolhidos dos conventos e mosteiros da província da Estremadura.¹⁹⁹

Relativamente à escolha da cidade do Porto para a criação do primeiro museu público de arte em Portugal, o Museu Portuense, esta obedece, segundo Emília Ferreira, a dois critérios. O primeiro, associado a aspetos políticos, relaciona-se com o apoio dado pelos portuenses à causa liberal. D. Pedro IV, reconhecia a necessidade de fundar uma instituição de carácter público nesta cidade, que afirmasse a «glória e dignidade da nova ordem estabelecida» e suprimisse a falta de instituições museológicas. O segundo critério, baseado numa vocação colecionista influenciada pela colónia britânica existente no Porto, assenta maioritariamente nas coleções particulares e também eclesiásticas existentes na própria cidade e periferia. Com efeito, no que se refere às coleções particulares, muitas casas haviam sido abandonadas aquando da guerra civil e, por consequência, os seus espólios saqueados. Estes objetos constituiriam, portanto, um meio importante para a formação do Museu Portuense.²⁰⁰

1.1. O Museu Portuense

Poderá afirmar-se que o Museu Portuense foi fundado em circunstâncias peculiares. É aquando do cerco à cidade do Porto e após as convulsões políticas decorridas no início do século XIX, que D. Pedro IV demonstra a necessidade de se reerguer a Pátria e «recuperar a grandeza perdida». Tendo como pretexto a extinção das Ordens Religiosas e o confisco dos seus bens, assim como o abandono de casas particulares por parte dos apoiantes absolutistas, este decidiria adotar medidas de preservação do património artístico, como a criação de «um museu de pinturas e estampas».²⁰¹

Através desta medida tentava-se suprir falhas há muito sentidas. A ausência de galerias e museus de arte que pudessem vir a ter uma função pedagógica para os

¹⁹⁹ Cf. ROQUE, Maria Isabel, *op. cit.*, pp. 126-127.

²⁰⁰ FERREIRA, Emília, “O Museu Portuense, um projecto pedagógico”, in *MIDAS [Online]*, 2016, p. 1. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1114> (Consultado em 26 de maio de 2020).

²⁰¹ FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, pp. 42-43.

estudiosos e artistas era uma questão que colocava Portugal atrás de outros países, evidenciando o seu atraso no ensino da arte.²⁰² Os museus teriam, por conseguinte, de ser ora em diante um espaço propício ao desenvolvimento das Belas-Artes.²⁰³

João Baptista Ribeiro (1790-1868), pintor régio, é quem assume um papel fundamental na criação e organização do Museu Portuense. Por portaria de 11 de abril de 1833, ficaria encarregue de examinar e recolher todos os objetos existentes nos conventos abandonados e casas sequestradas que pudessem vir a figurar no Museu de Pinturas e Estampas.²⁰⁴ Para este efeito, terá sido necessária apenas uma semana para Baptista Ribeiro apresentar resultados a D. Pedro IV.²⁰⁵

Relativamente à função pedagógica e social do Museu para com os artistas, o próprio regulamento da instituição museológica, elaborado por João Baptista Ribeiro, continha artigos específicos de apoio aos mesmos. Primeiramente, as peças expostas no museu estariam colocadas de forma a que pudessem ser devidamente analisadas e copiadas (Art. 1.º). Depois de estudadas as obras dos mestres e comparadas as várias escolas, os artistas estariam livres de desenvolver o seu trabalho autonomamente. Este aspeto teria como objetivo promover a originalidade das obras criadas, «evitando systematicamente o estilo escolar ou amaneirado» (Arts. 3.º e 4.º).

Os artistas que não possuísem os meios para desenvolver o seu trabalho teriam ajuda do museu. Este forneceria os materiais necessários, como papel, lápis, pincéis, tintas, cavaletes, entre outros, para que os mesmos fossem capazes de produzir obras originais (Art. 8.º). Podemos, desta forma, verificar o papel social que o museu possuía e a importância que o mesmo dedicava à instrução e, muito concretamente, à formação dos artistas.

²⁰² Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 62.

²⁰³ Cf. PIMENTEL, Cristina, *O Sistema Museológico Português (1833-1991). Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005, p. 49.

²⁰⁴ Cf. RIBEIRO, João Baptista, *Exposição Historica da Creação do Museo Portuense. Com Documentos Officiaes para servir á Historia das Bellas Artes em Portugal, e á do Cêrco do Porto*, Porto: Imprensa de Coutinho, 1836, p. 5
Disponível em: https://www.fc.up.pt/fa/index.php?p=nav&f=books.0014.W_0014_000001#faimg
(Consultado em 4 de junho de 2020).

²⁰⁵ Cf. PIMENTEL, Cristina, *op. cit.*, p. 45.

O regulamento previa também a realização de uma Exposição Bienal Pública. Nesta figurariam obras de desenho, pintura, escultura, litografia, etc., que seriam avaliadas pelo próprio Diretor da instituição e por um júri composto por quatro membros. Como forma de despertar entusiasmo, seriam concedidos prémios aos artistas: duas medalhas de ouro de 15:000 reis de peso (Art. 9.º) e para o artista que apresentasse obras originais, haveria um prémio de 200:000 reis, sendo que para as duas obras «imediatas em merecimento» seria concedido um prémio no valor de 100:000 reis (Art. 10.º).²⁰⁶

O novo governo liberal não tinha, no entanto, apenas a missão de instruir os artistas. A instrução do povo em geral era igualmente importante, uma vez que esta é um meio de progressão e desenvolvimento da nação.

O Museu Portuense terá tido, portanto, um papel pedagógico relevante, desempenhando uma função social igualmente importante.²⁰⁷ Através da preservação e exposição num espaço museal do património artístico, o museu tentaria, mediante a formação destas instituições de carácter público, colmatar a falta de conhecimento e instrução do povo relativamente à cultura.

Constata-se, assim, que o Museu Portuense estabelece dois objetivos concretos: o ensino dos artistas e a ilustração do povo, através da abertura do museu ao público.²⁰⁸

Tendo em consideração os dois objetivos evidencia-se, por sua vez, a mentalidade vanguardista de João Baptista Ribeiro. Em primeiro lugar, o museu seria entendido como uma escola onde a aprendizagem se realizaria por meio da observação e comparação das peças,²⁰⁹ sendo que contrariamente às escolas, não teria «programas rígidos nem etapas a percorrer».²¹⁰ Por outro lado, a permissão e encorajamento da entrada das «últimas classes do público» revelam novamente o seu pensamento inovador numa época em que estes espaços eram considerados restritos a artistas e indivíduos de classes superiores ao povo, em virtude de serem mais entendidos no domínio das Belas-Artes.²¹¹

²⁰⁶ RIBEIRO, João Baptista, *op. cit.*, pp. 16-18.

²⁰⁷ Cf. RODRIGUES, Rute Andreia Massano, *op. cit.*, p. 169.

²⁰⁸ Cf. FERREIRA, Emília, “O Museu Portuense (...)”, p. 2.

²⁰⁹ Cf. RIBEIRO, João Baptista, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁰ SILVA, Raquel Henriques da, MONTEIRO, Joana d’Oliva, “João Baptista Ribeiro e o pensamento museológico em Portugal”, in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*, Lisboa: Caleidoscópio, 2016, p. 46.

²¹¹ *Idem, ibidem*, p. 47.

No concernente à escolha do local para instalar o Museu Portuense, esta esteve em conformidade com o que acontecia em França, onde os edifícios conventuais eram as construções escolhidas para acondicionar os objetos recentemente nacionalizados. Assim sendo, também Portugal decidiria adotar a mesma medida.

O Convento de Santo António da Cidade, situado no Campo de São Lázaro, foi o edifício escolhido para esse fim.²¹² No entanto, não sendo um espaço adequado a funções museológicas, foram necessárias obras de adaptação. Com início a 21 de maio de 1834 e término a 27 de setembro do mesmo ano, o seu resultado daria lugar a «uma Galeria de 324 palmos de comprido, 27 de largo, e 23 de pé-direito». No andar superior teria sido instalada uma Sala de Estudo e um espaço onde se realizariam as Exposições Públicas.²¹³

As obras realizadas, viriam, contudo, revelar os diversos problemas inerentes ao edifício, desde às dimensões diminutas das salas, que não seriam as mais adequadas, à humidade sentida, as quais constituíam um risco prejudicial à preservação dos objetos. Consequentemente, a abertura ao público seria atrasada para o ano de 1840.²¹⁴

Este atraso, todavia, não era apenas devido às obras necessárias. Também a inexistência de uma prática museológica no país, aliada ao afastamento de D. Pedro IV da cidade do Porto e o seu falecimento ainda no ano de 1834, provocariam a interrupção das mesmas. Para que o museu retomasse os seus trabalhos, Pedro de Sousa Holstein, 1.º Duque de Palmela (1781-1850) teria de intervir a pedido de Baptista Ribeiro.²¹⁵

A associação do Museu Portuense à Academia de Belas-Artes do Porto, criada em 1836,²¹⁶ terá potencialmente auxiliado da mesma forma a abertura deste ao público.

Contudo, apesar de a sua abertura ao público se ter concretizado somente em 1840, a sua inauguração ocorreu ainda em 1834. No dia 28 de julho de 1834 o Museu Portuense

²¹² Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvar (...)”, p. 43.

²¹³ RIBEIRO, João Baptista, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁴ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvar (...)”, p. 43.

²¹⁵ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 87.

²¹⁶ Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense no Século XIX. O Museu do Coleccionador João Allen e o Museu Municipal do Porto”, in *Revista da Faculdade de Letras – CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, I Série, Vol. V-VI, Porto, 2006-2007, p. 38.

receberia a visita de Suas Majestades, D. Pedro IV e D. Maria II (1819-1853), com o intento de nesse dia o espaço ser inaugurado oficialmente.²¹⁷

Quanto à coleção que formava o museu, esta era proveniente de vários locais: de conventos e mosteiros extintos; de casas sequestradas aos absolutistas e do fundo pertencente à Academia Real da Marinha e Comércio. Relativamente às tipologias, estas variavam entre objetos históricos, pinturas, gravuras e livros.²¹⁸

No que diz respeito à sua abertura, o museu estaria acessível «às segundas e quintas feiras desde o primeiro d’Outubro até ao fim de Março da uma até às quatro horas da tarde, e desde o primeiro de Março até o ultimo de Junho das tres ás seis.» Existia, inclusivamente, um horário para os estudiosos, que seriam admitidos às terças, quartas, sextas e sábados.²¹⁹

Por conseguinte, podemos considerar o “Museo de Pinturas e Estampas e outros objectos de Bellas-Artes” como «a primeira expressão museológica do liberalismo português», estando efetivamente «na origem de todo o movimento museológico posterior».²²⁰ Todavia, a sua criação, lamentavelmente, não acelerou a formação de um museu central ou nacional.

²¹⁷ Cf. FERREIRA, Emília, “O Museu Portuense (...)”, p. 6.

²¹⁸ Cf. RODRIGUES, Rute Andreia Massano, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁹ RIBEIRO, João Baptista, *op. cit.*, p. 17.

²²⁰ ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense (...)”, pp. 37 e 39.

1.2. O Museu Allen

Com a formação do primeiro museu público de belas-artes, a cidade do Porto foi de facto onde a atividade museológica portuguesa se iniciou. Contudo, não apenas o Estado foi responsável por esse feito. Também particulares como o britânico João Allen (1785-1848) tiveram a iniciativa de nesta cidade fundar um museu.²²¹

João Allen (de seu nome John Francis Allen) negociante inglês de vinho do Porto, foi um dos particulares que, por iniciativa própria, decidiu formar o seu próprio Museu.

Instalado no Porto desde 1821, João Allen terá sido um ávido colecionador. Tendo começado a colecionar desde cedo graças às viagens que efetuava, foi capaz de reunir um vasto espólio. Este variava entre peças de história natural, numismática, medalhas, antiguidades greco-romanas, pintura e objetos arqueológicos.²²²

Segundo António Manuel Passos Almeida, a formação do Museu Allen dever-se-á não somente à considerável reunião de bens que João Allen adquirira ao longo dos anos, pois como observámos no ponto precedente, o papel pedagógico nesta época era uma questão significativa. Desta forma, influenciado por esse aspeto e beneficiando de uma coleção rica e numerosa, o britânico, tendo em vista a instrução do público, terá decidido disponibilizar publicamente a mesma.²²³

Por outro lado, esta iniciativa evidenciaria um outro aspeto relevante. Estando o país a viver tempos de instabilidade, a formação de um museu privado revelava «uma clara demonstração de poder pela parte do seu proprietário.»²²⁴

Em 1836, daria início à realização de obras na sua antiga casa situada na Rua da Restauração, a qual teria sido destruída aquando da guerra civil, para aí instalar o futuro

²²¹ Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, *Museu Municipal do Porto: das origens à sua extinção (1836-1940)*, Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008, p. 64.

²²² Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense (...)”, pp. 39-40.

²²³ Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, *Museu Municipal do Porto (...)*, p. 70.

²²⁴ PIMENTEL, Cristina, *op.cit.*, p. 38.

Museu Allen.²²⁵ Terminadas as intervenções, o espaço do edifício consagrado ao museu seria constituído por três grandes salas iluminadas por claraboias.²²⁶

Curiosamente, este empreendimento estaria aliado a um aspeto invulgar. A construção de raiz de um edifício com fins museológicos era algo que, por norma, não acontecia. A sua instalação era feita, como verificámos com o Museu Portuense, em edifícios pré-existentes, como os complexos arquitetónicos conventuais, que haviam ficado disponíveis no seguimento da extinção das Ordens Religiosas.²²⁷

Relativamente à coleção, esta comportava um carácter enciclopedista, compreendendo um espólio que variava entre as ciências e as belas-artes. Dentro da coleção de ciências, o acervo era composto por exemplares de animais, plantas, fósseis, e até animais exóticos embalsamados. O acervo apresentava ainda exemplares de mineralogia e geologia,²²⁸ como conchas, minerais, mármore, lavas do Vesúvio e, inclusive, pedras preciosas em bruto. Por sua vez, a coleção ligada às belas-artes era maioritariamente formada por peças de ourivesaria, escultura e pintura.²²⁹

No que diz respeito à disposição destes objetos, a mesma obedecia aos típicos critérios oitocentistas. As paredes encontravam-se, por isso, cobertas de pinturas do chão ao teto, «sem ter em conta o estilo ou época, seguindo o critério da dimensão e temática». As restantes coleções encontravam-se instaladas em vitrines e armários envidraçados devidamente identificadas através de etiquetas.²³⁰

Aberto em determinados dias da semana para artistas e estudiosos e somente ao público com entrada livre ao domingo, o museu suscitaria grande curiosidade nos

²²⁵ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884* (...), pp. 127 e 130.

²²⁶ Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, *Museu Municipal do Porto*, (...), p. 75.

²²⁷ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 136.

²²⁸ Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, *Museu Municipal do Porto*, (...), p. 76.

²²⁹ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884* (...), pp. 135-136.

²³⁰ ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense (...)”, pp. 44-45.

portuenses. Porém, este seria interpretado «como um recurso de entretenimento, mais do que educação e estudo.»²³¹

A morte de João Allen, em 1848, veio ditar o fim do museu, dado que o acervo seria dividido pelos herdeiros e tal significaria a sua alienação. No entanto, graças à consciencialização para com a salvaguarda do património proporcionada pelo liberalismo, a população portuense opôs-se a tal desfecho.

Por conseguinte, em 1850, a Câmara Municipal do Porto viu-se pressionada a comprar parte da coleção aos herdeiros. Os bens assim adquiridos foram divididos, tendo uma parte sido adicionada ao acervo do Museu Portuense²³² e, a outra parte, propiciado a criação de um novo museu.²³³

O novo museu, formado com parte dos bens adquiridos aos herdeiros, denominar-se-ia Museu Municipal do Porto. Instalado, à falta de um local mais adequado, na morada do antigo Museu Allen, o mesmo terá aberto portas a 11 de abril de 1852, sob a direção de Eduardo Augusto Allen (1824-1899), filho de João Allen. Contudo, a necessidade de realização de obras obrigou novamente ao seu encerramento.

Findas as intervenções, no dia 30 de janeiro do ano seguinte o museu voltaria a abrir portas. Acessível ao público entre as 10h e as 15h, teria entrada livre ao domingo e a imposição da compra de um ingresso durante a semana.²³⁴

²³¹ ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense (...)”, p. 42.

²³² Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 44.

²³³ Cf. ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense (...)”, p. 46.

²³⁴ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 47-48.

2. A Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa e a Galeria Nacional de Pintura

2.1. O Depósito de S. Francisco

Como observámos no ponto precedente, a extinção das Ordens Religiosas levou a que o Estado ficasse com uma quantidade significativa de objetos a seu cargo. Posto isto, era obrigação do governo protegê-los e salvaguardá-los.²³⁵

Embora sem uma tradição colecionista como o Porto, a cidade de Lisboa foi escolhida para acolher um grande número de objetos, a fim de se prevenir a sua alienação.²³⁶ Desta forma, foram escolhidos dois locais para receber os bens provenientes dos conventos e mosteiros da região de Lisboa: a Casa da Moeda e o recém-criado “Depósito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e mais preciosidades Litterarias e Scientificas”.

A Casa da Moeda estaria destinada a receber objetos preciosos como peças de ourivesaria e joalharia.²³⁷ Dentro destes, aproximadamente 36% do total inventariado tinha em vista uma futura musealização, sendo os restantes fundidos.²³⁸ Os demais destinavam-se ao Depósito.

Criado por portaria de 16 de outubro de 1834, o Depósito ficaria a cargo do Dr. António Nunes de Carvalho (1786-1867), o qual estava encarregue de encontrar um local onde os objetos pudessem ser acomodados.

Verificadas as comodidades do Convento de S. Francisco da Cidade, em Lisboa, este seria aprovado para ser convertido em Depósito. No mês seguinte começariam a

²³⁵ Cf. SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais”, in *Simpósio Património em Construção: Contextos para a sua preservação*, Lisboa: LNEC, 2011, p. 355.

²³⁶ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, p. 45.

²³⁷ Cf. SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, “A Constituição dos primeiros museus de arte em Portugal, no século XIX, e a consciência dos princípios de Conservação Preventiva”, in *IX Jornadas da Arte e Ciência UCP. V Jornadas ARP. Homenagem a Luís Elias Casanovas. A Prática da Conservação*, 2015, pp. 301-302.

²³⁸ Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra; CARVALHO, Marta Barreira, *op. cit.*, p. 94.

chegar objetos para aí serem guardados, procedendo-se de seguida ao inventário dos mesmos.²³⁹

Numa primeira fase, o Depósito deveria receber os objetos provenientes da Província da Estremadura. No entanto, depressa se alargou a recolha de bens pelas Províncias do Alentejo, Douro, Minho, Trás-os-Montes, Beira Alta, Beira Baixa e Algarve.²⁴⁰ Este alargamento geográfico faria com que o Depósito acumulasse objetos em demasia. Para segurança destes e de molde a se prevenir o seu furto e/ou extravio, a portaria de 17 de janeiro de 1835 reconhecia ser necessário ali residirem o Dr. Nunes de Carvalho, bem como outros empregados.²⁴¹

Os inventários, ou «relações de existência», foram organizados tendo em conta determinados aspetos, contemplando nomeadamente a descrição dos objetos; a sua proveniência, indicando, em certas circunstâncias, os locais exatos de onde estes foram retirados, como refeitórios, dormitórios, livrarias, entre outros; e o seu estado de conservação.²⁴²

Era elaborada inclusivamente uma classificação baseada numa avaliação estética. Empregando-se expressões como «“de pessima e mui grosseira execução”, “de inferior execução”, “de m.to bom pincel”»,²⁴³ as peças seriam, consequentemente, distinguidas entre objetos bons e maus. Estes últimos, considerados como não possuindo «merecimento artístico» seriam distribuídos pelas câmaras municipais, universidades, entre outros locais.²⁴⁴

Realizados os inventários das peças, é nomeada uma comissão a 11 de fevereiro de 1835. Tendo em vista um fim para este acervo, a comissão tinha o propósito de selecionar, dentro dos quadros já arrecadados pelo Depósito, aqueles que iriam, porventura, figurar num Museu de Belas-Artes.²⁴⁵

²³⁹ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), pp. 21-22.

²⁴⁰ Cf. SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda do património (...)”, p. 353.

²⁴¹ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), pp. 22-23.

²⁴² XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), p. 21.

²⁴³ SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 303.

²⁴⁴ SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda do património (...)”, p. 355.

²⁴⁵ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 82.

No concernente ao edifício, o Convento de S. Francisco foi escolhido em função das suas amplas dimensões e à sua localização mais central. Contudo, desde logo se sentiram dificuldades resultantes da própria construção. Os problemas, ligados essencialmente à humidade, viam-se ainda acrescidos pela falta de ventilação, pelo pó, pelas pragas de insetos e de roedores e pelo excesso de luz que entrava pelos vãos. Da mesma forma, o mau acondicionamento das pinturas colocava em risco a preservação das mesmas. Além destas se encontrarem expostas às condições acima referidas, encontravam-se, igualmente, enroladas e amontoadas pelos corredores do convento.²⁴⁶

Também o transporte desadequado das peças e a falta de pessoal qualificado para as transportar não terá auxiliado à sua preservação. A inexistência de uma rede de comunicações apropriada vinha dificultar a deslocação segura dos bens pelo país, colocando a conservação dos mesmos em risco. Adicionalmente, a recolha dos objetos e os procedimentos inerentes a esta, não seriam os mais corretos.²⁴⁷

Todavia, devemos ter em conta o período a que nos referimos. Nesta época ainda não se praticava o que hoje denominamos por Conservação Preventiva, nem existiam os cuidados que atualmente se praticam no manuseamento das peças. Portanto, e concordando com o que foi constatado por Rute Massano Rodrigues na sua Tese de Doutoramento intitulada *Entre a Salvaguarda e a Destruição: A Extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o Património Artístico dos Conventos (1834-1868)*, não se pode afirmar com toda a certeza que os indivíduos encarregues da recolha e transporte das obras não procuravam preservar as mesmas da melhor forma que conseguiam.²⁴⁸

²⁴⁶ Cf. SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 305.

²⁴⁷ Cf. RODRIGUES, Rute Andreia Massano, *op. cit.*, pp. 516-517.

²⁴⁸ Cf. *Idem, ibidem*, p. 525.

2.2. A Academia de Belas-Artes de Lisboa

Em Portugal, as Academias de Belas-Artes demorariam a surgir. O seu aparecimento tardio, conseqüentemente, comprometeria mais acentuadamente o ensino das belas-artes e a situação social dos artistas no país.²⁴⁹

Por decreto de 25 de outubro de 1836 criava-se, «com funções honoríficas, culturais e pedagógicas», enfim, a Academia de Belas-Artes de Lisboa.²⁵⁰ No âmbito da criação desta entidade foram assim aprovados neste dia um total de três decretos: «o primeiro que a institui, o segundo que determina a sua localização e a criação de uma biblioteca especializada e um terceiro que procede à nomeação de pessoas para os “diversos empregos” da Academia.»²⁵¹

O segundo decreto, à semelhança do primeiro, revela ser de uma grande importância e deve ser sucintamente abordado. Não somente se estabelece um espaço onde de ora em diante se terá a possibilidade de guardar dignamente as obras literárias provenientes da desamortização das Ordens Religiosas, mas também se cria um local cuja missão será apoiar a própria Academia e os seus artistas. Deve ainda notar-se que, de forma a que a função da biblioteca fosse cumprida, foram recrutados artistas para desempenhar o cargo de bibliotecário, o que se revela «adequado ao contexto de uma biblioteca especializada».²⁵²

Instalada no Convento de S. Francisco a ABAL teria assim dois objetivos concretos. Tendo à sua guarda grande parte do património artístico proveniente dos conventos e mosteiros extintos em 1834, a salvaguarda destes seria o objetivo principal.

²⁴⁹ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 3.

²⁵⁰ GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), p. 31.

²⁵¹ CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de, “A Biblioteca Histórica da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa nos 180 anos da sua fundação”, in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*, Lisboa: Caleidoscópio, 2016, p. 153.

²⁵² *Idem, ibidem*, p. 154.

Do mesmo modo, a ilustração dos artistas e a exposição do acervo seriam os objetivos seguintes.²⁵³

Tendo em vista a concretização do objetivo da formação de uma galeria, proceder-se-ia assim em 1838, dois anos após a criação da Academia, a um inventário geral do seu acervo. O objetivo seria identificar quais as pinturas que viriam a ser expostas na mesma.

Desta seleção foram escolhidos 540 quadros que se encontravam devidamente numerados e identificados relativamente aos temas, escola ou autoria, suporte e dimensões. Após este procedimento, apesar de ainda não existir uma Galeria propriamente dita onde as pinturas pudessem ser expostas, parte destas foram dispostas pelas várias salas de aula.²⁵⁴

No que diz respeito ao edifício que acolhia a Academia, sete anos depois da fundação da mesma o convento seria considerado impróprio. Embora aquando da instalação do “Depósito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e mais preciosidades Litterarias e Scientificas” se tenham notado alguns problemas inerentes ao edifício que prejudicariam o acervo, apenas em 1843 estes seriam encarados de forma séria.

Impunha-se a necessidade da acomodação das pinturas num espaço apropriado, dado que aos problemas anteriormente abordados, como a humidade e a falta de ventilação, acresciam o assentamento do soalho diretamente no solo e a débil espessura das paredes. Estas adversidades, além de permitirem uma maior permeabilidade à humidade, provocariam significativas amplitudes térmicas, prejudicando consideravelmente as peças.

O agravamento das más condições sentidas originou, deste modo, propostas para se transferirem as pinturas para um novo local, onde estas pudessem ser expostas e acondicionadas em melhores condições. S. Pedro de Alcântara seria a localização escolhida, contudo, a falta de verbas não permitiria tal transferência.²⁵⁵

²⁵³ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884* (...), p. 113.

²⁵⁴ Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein* (...), pp. 44-45.

²⁵⁵ Cf. FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar (...)”, pp. 46-47.

Procurando o melhoramento das condições do convento, e uma vez que não existiam meios financeiros para a construção de um edifício de raiz, principiou-se à realização de obras.

Pretendia-se, e considerava-se ser possível, reformular o edifício por inteiro, de forma a que ficasse apto para acolher a Academia e o seu acervo.²⁵⁶ Por conseguinte, surgiram projetos elaborados pelo arquiteto João Pires da Fonte (1790-1873), prevendo a construção de uma galeria de pintura. Contudo, estes não foram avante.²⁵⁷

Somente entre 1857 e 1858 se procederam a obras na fachada principal do edifício por intervenção das Obras Públicas. As mesmas limitar-se-iam, na generalidade, à reconstrução das zonas arruinadas do convento e à abertura de vãos em janelas mais amplas.

Conquanto se tenha realizado este empreendimento, a Academia não ficou satisfeita. Alegando que o projeto executado não ia ao encontro do desejado, foi dirigida uma representação ao Ministério do Reino. Posto isto, e uma vez que os trabalhos se efetuaram apenas na fachada, a Academia viu-se novamente compelida a solicitar pedidos de intervenções nas várias salas de aula.²⁵⁸

Ulteriormente, conseguiu-se que em algumas das salas se efetuassem obras. Estas seriam realizadas nas salas de aula de Pintura Histórica e de Paisagem, visto que eram as que se encontravam em pior estado devido à entrada de águas pluviais. No entanto, estas não chegariam para atenuar os problemas sentidos no Convento.²⁵⁹

²⁵⁶ Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), pp. 61-62.

²⁵⁷ Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 64.

²⁵⁸ Cf. *Idem*, *ibidem*, pp. 68-69.

²⁵⁹ Cf. XAVIER, Hugo, “A Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa: da formação do acervo à criação do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia (1834-1884)”, in AAVV, *Belas Artes da Academia: uma colecção desconhecida (1836-2016)*, (catálogo da exposição), Lisboa, ANBA, 2016, p. 28.

2.2.1. A Reforma da Academia

Não obstante às más condições do edifício, também a própria Academia e os seus académicos começaram a ser postos em causa. Questionando-se o ensino professado nesta, afirmava-se que o mesmo não corresponderia aos fins da instituição.²⁶⁰ Censurava-se por isso a ABAL de os seus objetivos iniciais, de conservação, divulgação e documentação do acervo, não estarem a ser alcançados.²⁶¹

José Maria de Andrade Ferreira foi um dos indivíduos mais críticos em relação às ações da Academia, ou à ausência destas.

No seu texto, datado de 1860 e intitulado *A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa*, afirma que o estado da Academia não era o mais favorável, uma vez que não se inovava na educação, o que resultava numa constante ausência de conhecimento no domínio das belas-artes.²⁶²

Acrescenta, por esse motivo, que «para educar e formar artistas, para excitar e desenvolver todos os instintos da sua vocação, e pol-os de accôrdo com as regras e preceitos do bello, é preciso organizar um complexo de estudos capaz de produzir estes resultados», algo que a Academia não conseguia cumprir devido à sua má organização e falta de estudos preparatórios e complementares.²⁶³

Há, deste modo, uma falência na especialização de certas áreas como a pintura, escultura, arquitetura e, particularmente, o desenho devido à falta de noções de anatomia e perspetiva.²⁶⁴ Esta era provocada não só pela ausência de uma boa escola, mas também devido à inexistência de museus e, principalmente, pelo desinteresse dos académicos.²⁶⁵

²⁶⁰ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 91.

²⁶¹ Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), p. 47.

²⁶² Cf. FERREIRA, J. Maria de Andrade, *A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, pp. 8-9.

²⁶³ *Idem*, *Ibidem*, pp. 16 e 18.

²⁶⁴ Cf. SANTOS, Maria Alcina Ribeiro Correia Afonso dos, *op. cit.*, p. 34.

²⁶⁵ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 207.

A necessidade de a Academia possuir uma galeria de pintura é outra das críticas mais prementes. Acusava-se que a falta desta era consequência do desleixo e ignorância geral, dado que existiam os meios para a sua formação.²⁶⁶

Não se alterando o estado da Academia, é nomeada, em 1875, uma comissão encarregue de, entre outros aspetos, proceder à Reforma das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto.²⁶⁷ Por esta altura, já a Galeria Nacional de Pintura estava formada e instalada no Convento de S. Francisco²⁶⁸ e o Marquês de Sousa Holstein (1838-1878) era vice-inspetor da ABAL desde 1862.²⁶⁹

A comissão de 1875, nomeada pelo ministro do Reino, António Rodrigues de Sampaio (1806-1882),²⁷⁰ era composta por um total de quinze indivíduos: Marquês de Sousa Holstein; Francisco Assis Rodrigues (1801-1887), diretor-geral da ABAL; António Tomás da Fonseca (1822-1894) e Victor Bastos (1830-1894), professores da ABAL; Tomás de Carvalho (1819-1897), diretor da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa; Francisco de Azeredo Teixeira de Aguiar, «2º Conde de Samodães (1828-1918) e vice-inspetor Academia Portuense de Belas-Artes; Tadeu Almeida Furtado (1813-1901), professor da mesma Academia; Carlos Eugénio de Almeida (1845-1914), par do Reino e provedor da Casa Pia de Lisboa; Conde de Valbom (1822-1901), par do Reino e Ministro de Estado Honorário; Teixeira de Vasconcelos (1816-1878), então sócio da Academia Real das Ciências;» Augusto Filipe Simões; Teixeira de Aragão; Possidónio Narciso da Silva, «arquiteto da Casa Real e presidente da RAACAP; José Maria Nepomuceno (1836-1895), arquiteto e académico de mérito» da ABAL; «e, por último, Luciano Cordeiro (1844-1900), que se ocuparia do secretariado da Comissão.»²⁷¹

A presente comissão tinha a tarefa de propor ao governo:

«1.º – A reforma do ensino das belas artes nas duas academias de Lisboa e Porto;

²⁶⁶ Cf. FERREIRA, J. Maria de Andrade, *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁶⁷ Cf. SANTOS, Maria Alcina Ribeiro Correia Afonso dos, *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁸ Cf. GOUVEIA, Henrique Coutinho, “A evolução dos museus nacionais portugueses – Tentativa de caracterização”, in *Homenagem a J. R. dos Santos Júnior*, Vol. II, Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1993, p. 180.

²⁶⁹ Cf. SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 308.

²⁷⁰ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), p. 105.

²⁷¹ MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 46.

2.º – O plano de organização de um museu de pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, arte ornamental e arqueologia;

3.º – As providencias que julgar mais adequadas á conservação, guarda e reparação dos monumentos historicos e dos objectos arqueológicos, de importancia nacional, existentes no reino.»²⁷²

Dos trabalhos realizados por esta comissão resulta o importante relatório intitulado *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal: A organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos historicos e da arqueologia: offerecida á commissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma commissão*. Neste documento é descrito, de forma aprofundada, o estado em que Portugal se encontrava no domínio das artes e no seu ensino, realçando, da mesma forma, o quão urgente e necessária era a formação de um museu.

O relatório começa por identificar as incumbências da comissão, as quais já foram acima mencionadas, abordando, de seguida, questões mais específicas relacionadas com as Academias de Lisboa e do Porto e a formação de um museu de belas-artes.

Relativamente à Academia de Lisboa, informa-nos acerca da organização da mesma e a forma como se procedia o ensino, bem como as deficiências que os vários cursos apresentavam.²⁷³ Acrescenta que a Academia se encontrava também limitada pela falta de pessoal, sendo necessário acrescentá-lo para que houvesse desenvolvimento na ação da mesma.²⁷⁴

A aquisição de obras de arte foi outro ponto abordado. Critica-se o Estado por até então não ter atribuído uma verba para aquisição destas, a fim de se enriquecer os museus e auxiliar os artistas.²⁷⁵

Contudo, o ponto mais significativo salientado no relatório relaciona-se com a formação de um museu de belas-artes. Afirma-se e demonstra-se que existem coleções

²⁷² GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), p. 105.

²⁷³ Cf. HOLSTEIN, Marquês de Sousa, *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal: A organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos historicos e da arqueologia: offerecida á commissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma commissão*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, pp. 3-7. Disponível em: <http://purl.pt/321> (Consultado em 29 de fevereiro de 2020), pp. 3-7.

²⁷⁴ Cf. *Idem, ibidem*, p. 20.

²⁷⁵ Cf. *Idem, ibidem*, p. 25.

suficientes para a criação deste, porém, reconhece-se que não há edifício, dotação ou pessoal, assim como este nunca poderia vir a ser tão rico e importante como os museus de outras nações.²⁷⁶

No que concerne, portanto, à organização das várias coleções que poderiam formar o museu, estas deveriam encontrar-se subdivididas «em secções, scientificamente classificadas cada uma: pintura, escultura, desenho, arte ornamental nas suas variadíssimas classes, gravuras, modelos architectonicos, arqueologia, etc.»:

- Para se formar a coleção de pintura, existia o acervo pertencente à Galeria Nacional de Pintura. Eventualmente, poderia ser aumentada com obras contemporâneas através de uma verba que viria a ser concedida pelo Estado;
- O museu de esculturas, como é referido no documento, era de fácil organização. Seria composto essencialmente por cópias adquiridas através de compras, doações ou trocas;
- No que diz respeito aos desenhos e gravuras, a ABAL possuía já uma importante coleção;
- O museu de artes industriais, de mais difícil organização, deveria ser rico e heterogéneo. A coleção de ourivesaria, por sua vez, estaria já formada pelos exemplares existentes na ABAL, bastando que se adicionassem as várias peças que se encontravam distribuídas por estabelecimentos públicos;
- Os acervos correspondentes à cerâmica, tecidos, objetos de madeira lavrada, móveis, etc., eram também estes de fácil constituição, sendo suficiente apenas «algum zêlo, uma pequena verba e um diminuto pessoal»;
- Por último, a coleção de arqueologia deveria «ter uma feição especialmente nacional, e conter as antiguidades que porventura se descobrirem debaixo do nosso solo e possam illustrar a historia do nosso paiz.»²⁷⁷

O edifício, por sua vez, apesar de ser o ponto mais urgente, era o de mais difícil concretização. A ABAL, como pudemos verificar, não estava instalada num edifício condigno e capaz de acolher o futuro museu nacional. Era, por isso, imperioso encontrar-

²⁷⁶ Cf. HOLSTEIN, Marquês de Sousa, *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁷ *Idem, ibidem*, pp. 29-33.

se um local adequado ou mesmo construir-se um edifício de raiz. Contudo, revelava-se inconcebível graças ao não muito promissor estado financeiro do país.²⁷⁸

A Reforma das Academias de Lisboa e Porto arrastar-se-ia, assim, desde os anos 60 do século XIX.²⁷⁹ Somente em junho de 1880, cinco anos depois de formada a comissão, foi conseguida. Por esta altura, já Sousa Holstein teria falecido em 1878 e sido substituído em setembro desse ano por Delfim Guedes no cargo de vice-inspetor da ABAL,²⁸⁰ o qual teria um papel importante no que concerne ao museu nacional.

Como já tivemos oportunidade de constatar na Parte II do presente relatório, Delfim Guedes alugaria, em 1879, o Palácio dos Condes de Alvor, com o propósito de aí se instalar o futuro MNBAA. Desta forma, ficaria resolvido o problema da escolha de um edifício para acolher as coleções.

Finalmente, a 22 de março de 1881 é publicada a *Lei Reformadora das Academias de Belas-Artes*. Antes de mais, esta conferia o grau de inspetor a Delfim Guedes em virtude da sua contribuição para esta Reforma e pelos esforços efetuados em prol da formação do museu nacional. Estipulava, igualmente, no Artigo 2.º, três condições que determinavam os meios pelos quais a Academia deveria fomentar o desenvolvimento das belas-artes:

- «1.º – Solicitar a reunião em um museu dos objectos de arte pertencentes ao estado;
- 2.º – Contribuir para a formação de um museu de bellas-artes;
- 3.º – Inspeccionar o mesmo museu, procurando por todos os meios ao seu alcance enriquecel-o e desenvolve-o.»

Mais se acrescenta que, segundo o capítulo X, «os quadros, esculpturas e mais objectos de arte, que actualmente existem na academia de bellas-artes, formarão a base do museu que se crear para instrucção dos artistas e do publico.»²⁸¹

²⁷⁸ Cf. HOLSTEIN, Marquês de Sousa, *op. cit.*, pp. 49 e 52.

²⁷⁹ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 210.

²⁸⁰ Cf. MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, pp. 51-52.

²⁸¹ GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 95.

2.3. A Galeria Nacional de Pintura

A Galeria Nacional de Pintura era um projeto que vinha a ser pensado e ambicionado desde a formação da ABAL. Contudo, devido a várias vicissitudes, este apenas pôde ser concretizado três décadas mais tarde.

Sousa Holstein foi quem, em 1862, data da sua nomeação para vice-inspetor, mais contribuiu para a atualização e enriquecimento do acervo da Academia, bem como para a criação da Galeria Nacional de Pintura.²⁸² A sua maior preocupação era, indubitavelmente, a preservação e a salvaguarda do património agora à sua guarda. A higiene dos quadros, como era designada, tornava-se a sua missão mais relevante.

Com efeito, a fim de a Galeria abrir ao público em condições era necessário que fossem examinadas eventuais vicissitudes relacionadas com o acervo e o espaço onde se instalaria a Galeria, de molde a que fossem obtidas soluções. Por conseguinte, é elaborado por Sousa Holstein um documento datado de 29 de fevereiro de 1864, intitulado “Relatorio acerca do estado d’Academia Real das Bellas Artes”. Neste, colocava em evidência os problemas inerentes à ABAL e prejudiciais às obras aí acondicionadas, entre os quais se evidenciam essencialmente as condições-ambiente e o perigo em caso de incêndio. Este último considerava-se particularmente problemático devido ao convento se encontrar rodeado de outros edifícios.²⁸³

²⁸² Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), pp. 112-113.

²⁸³ Cf. SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 310.

2.3.1. Enriquecimento da Coleção

Uma das primeiras fontes de enriquecimento da coleção da Academia foi a aquisição pelo Estado, em 1848, do espólio pertencente à Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830),²⁸⁴ o qual foi levado à praça após a sua morte. Com início a 23 de maio, foram adquiridas no total 25 pinturas, uma escultura e um baixo-relevo em mármore. Contudo, o atraso do pagamento das peças pelo Estado faria com que estas somente em 1859 dessem entrada na ABAL.²⁸⁵

Deve notar-se, no caso das pinturas, que o seu estado de conservação era genericamente mau, distinguindo-se patologias na maioria dos quadros, nomeadamente ao nível da camada cromática.²⁸⁶

D. Fernando II, reconhecido patrono das artes, contribuiu também ele para o enriquecimento da Academia. Através da compra de obras de arte à mesma e cedendo parte da sua dotação, permitiu, deste modo, a aquisição de pinturas de importantes mestres estrangeiros, em que a instituição se encontrava desprovida.²⁸⁷ A dotação concedida por este, entre 1865 e 1869, consistiria num total de 65 contos de reis, o que possibilitou a compra de 114 pinturas.²⁸⁸

De facto, quanto ao uso da dotação concedida por D. Fernando II, já em 1864 o Marquês de Sousa Holstein trataria de reunir uma comissão com o propósito de serem localizadas coleções que se encontrassem para venda em Lisboa. Estas seriam selecionadas de acordo com o seu «merecimento artístico ou histórico», uma vez que viriam a servir como meio de enriquecimento da Galeria Nacional de Pintura.

A comissão, formada pelos professores de pintura da Academia: Tomás da Anunciação (1818-1879); Marciano Henriques da Silva (1831-1873); João Cristino da Silva (1829-1877) e Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), destacaria assim «sete indivíduos que se encontravam interessados em vender as pinturas em seu poder: visconde da Baía;

²⁸⁴ Cf. XAVIER, Hugo, “A Galeria Nacional de Pintura (...)”, p. 29.

²⁸⁵ Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), pp. 88-89.

²⁸⁶ Cf. *Idem, ibidem*, p. 90.

²⁸⁷ Cf. *Idem, ibidem*, p. 158.

²⁸⁸ Cf. XAVIER, Hugo, “A Galeria Nacional de Pintura (...)”, p. 29.

Jorge Husson da Câmara; Francisco António de Sousa Cambiaço; António Eleutério Dias de Sousa; João de Sousa Lobo; José Luís Pereira Crespo e José Maria.»²⁸⁹ Englobando na sua totalidade noventa obras, as coleções teriam o custo de 49.197\$200 reis.²⁹⁰

Entre estes destacava-se Jorge Husson da Câmara, cuja coleção era considerada como sendo a de «maior interesse».²⁹¹ Contudo, somente mais tarde é que a mesma seria adquirida, em virtude de o colecionador não se encontrar em Portugal aquando da venda das restantes coleções visadas.²⁹²

Seria a 15 de novembro de 1866 que a Academia finalmente conseguiria adquirir por um valor menor que o inicial a coleção de Jorge Husson da Câmara. Deve notar-se, e como evidencia Hugo Xavier no seu artigo intitulado “D. Fernando II e o enriquecimento do acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa”, que o colecionador declarava no contrato da compra que o valor da coleção foi reduzido de 27 para 20 contos de reis como «prova do muito que desejo contribuir para o aumento das nossas galerias nacionais e para a prosperidade das Belas-Artes».

Outras compras seriam por sua vez efetuadas a vários colecionadores até 1867, ano em que as aquisições abrandariam de forma a que os académicos se pudessem focar na organização da Galeria Nacional de Pintura.²⁹³

A dotação concedida por D. Fernando II, como foi aqui referido, fez assim um total de 65 contos de reis, permitindo a compra de 114 pinturas. Porém, foi também aplicada em «despesas com molduras (872\$269 reis), com as obras na galeria (809\$550 reis), com a compra de livros para a biblioteca (429\$280 reis) e, finalmente, com alguns objetos destinados ao futuro Museu de Arte Ornamental (61\$800 reis)».²⁹⁴

²⁸⁹ XAVIER, Hugo, “D. Fernando II e o enriquecimento do acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa”, in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*, Lisboa: Caleidoscópio, 2016, p. 477.

²⁹⁰ Cf. *Idem, ibidem*, p. 479.

²⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 478.

²⁹² Cf. *Idem, ibidem*, pp. 481-482.

²⁹³ *Idem, ibidem*, pp. 484-485.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 485.

Deve ainda referir-se que como forma de agradecimento aos contributos prestados por D. Fernando II em nome das Belas-Artes, este teria inclusive uma sala na galeria com o seu nome, designada de “Sala D. Fernando”.²⁹⁵

Também as doações, mais presentes desde a nomeação de Sousa Holstein, se tornaram fontes significativas para o enriquecimento da coleção.²⁹⁶ Impulsionadas pelo exemplo de D. Fernando II,²⁹⁷ começavam a ser cedidas obras à Galeria, sendo as doações do Conde de Carvalhido (de seu nome Luís Augusto Ferreira de Almeida, 1817-1900), particularmente importantes.²⁹⁸

2.3.2. Formação da Galeria

Os trabalhos preparatórios para a abertura da Galeria decorreram entre 1865 e 1867. A organização da mesma terá começado nesse último ano com a nomeação de um guarda que deveria ocupar-se essencialmente da boa conservação e arrecadação das pinturas. Também a realização de intervenções nas salas onde se encontravam os quadros da Galeria principiariam à sua constituição.²⁹⁹

As pequenas obras empreendidas no Convento de S. Francisco, para a instalação da Galeria, passaram sobretudo pela adaptação e improvisação de algumas salas de aula. Intervencionadas alguns anos antes, as salas dedicadas ao ensino de pintura histórica e de paisagem foram, desta feita, novamente sujeitas a reparos e alargadas de forma a serem mais amplas.³⁰⁰

²⁹⁵ Cf. XAVIER, Hugo, “D. Fernando II e o enriquecimento do acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa” (...), p. 486.

²⁹⁶ Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), p. 201.

²⁹⁷ Cf. *Idem, ibidem*, p. 209.

²⁹⁸ Cf. *Idem, ibidem*, p. 202.

²⁹⁹ Cf. GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, (...), pp. 85-88.

³⁰⁰ Cf. XAVIER, Hugo, “A Galeria Nacional de Pintura (...)”, p. 32.

A Galeria Nacional de Pintura abriria em março de 1868. A falta de meios financeiros, de artistas que restaurassem os quadros que se encontravam em mau estado de conservação e de pessoal ditariam o atraso na sua abertura.

A consciência do estado de degradação das pinturas, desde a sua integração no acervo e que impedia a sua exposição, estava presente há alguns anos. Consequentemente, em 1844 e 1856, foram nomeadas duas comissões pela Academia. Estas tinham o objetivo de procurar soluções para a crescente deterioração que os quadros vinham a sentir. Porém, apesar de ambas as comissões terem sido ineficientes, somente a estabelecida no ano de 1856 apresentou resultados.

Esta última era constituída por António Manuel da Fonseca (1796-1890), Joaquim Rafael (1783-1864), José Francisco Ferreira de Freitas (1776-1857) e Francisco Augusto Metrass (1825-1861). As soluções apresentadas passavam por se retirarem os quadros que se encontravam acondicionados e colocá-los pelas várias salas de aula e espaços da ABAL, como tinha sido realizado anos antes. Os quadros foram então limpos, envernizados e «resguardados com cortinas de panninho escuro para os preservar do alcalino que os destroe».³⁰¹

Todavia, estas providências não seriam suficientes. Uma vez que o problema dizia respeito à inadequação do edifício do convento de S. Francisco para fins museológicos e como depósito de obras de arte, qualquer medida tomada não surtiria o efeito desejado.

Consequentemente, no final do ano de 1868, já a Galeria se encontrava instalada, foi nomeada novamente uma comissão para proceder à análise dos quadros expostos e compreender as causas da degradação destes.

O parecer da comissão evidencia que as pinturas se encontravam num «deplorável estado» causado pela constante e excessiva humidade. A presença desta era consequência imediata do edifício onde se encontrava instalada a Galeria, dado que estava «rodeada de edifícios mais altos, que impediam que fosse tocada por qualquer raio do sol».

Como medidas preventivas, recorreu-se a um sistema de ventilação e ao isolamento dos quadros das paredes exteriores através de panos pintados a tinta de óleo, dando lugar a «um espaço cheio de ar renovado por orifícios praticados no rodapé.» Estas medidas apenas provocariam, no entanto, o agravamento da degradação, «consequência

³⁰¹ SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 308.

de conservar encerrado em tão pequeno espaço o ar que já do exterior vinha saturado de humidade.»³⁰²

Outras medidas tomadas passaram pelo controlo da temperatura e dos níveis de humidade. A monitorização seria complementada pelo registo dos dados, «resultando um “Mapa das diferentes temperaturas marcadas pelo termómetro centígrado e pelo higrómetro de Saussure nas salas da Galeria Nacional de Pintura nos anos de 1869-1870-1871”.»³⁰³

Este controlo revela, desde já, uma mudança de mentalidade significativa no que diz respeito à conservação. Podemos assim compreender que a preocupação pela preservação do património se torna cada vez mais um tópico relevante e de máxima importância, que doravante se começará a desenvolver.

Contudo, apesar das medidas aplicadas e do registo dos dados, a solução para a melhoria das condições do estado das pinturas continuava a ser a construção de um edifício de raiz num local adequado, ou a procura de um novo espaço capaz de acolher devidamente as obras.

No que concerne à Galeria em si, dos 540 quadros escolhidos aquando do inventário geral de 1838, expunha-se o maior número possível de obras. Os demais não se encontravam em exposição devido à falta de espaço e ao seu estado de conservação.³⁰⁴ Relativamente à sua localização dentro do edifício, esta situava-se no 1.º piso do Convento de S. Francisco³⁰⁵, ocupando um total de cinco salas. Nestas exibiam-se as 324 pinturas que se encontravam em condições de serem expostas e que cronologicamente iam «desde o século XV até ao século XIX (com menos quantidade das épocas intermédias).»³⁰⁶

³⁰² SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 310.

³⁰³ XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), p. 284.

³⁰⁴ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 180.

³⁰⁵ Cf. SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, *op. cit.*, p. 307.

³⁰⁶ RODRIGUES, Margarida Maria Almeida de Campos, *op. cit.*, pp. 5-6.

2.3.3. Catálogo

O catálogo da Galeria Nacional de Pintura, com o qualificativo de “provisório”, foi editado em 1868. Continha o Regulamento da Galeria, composto por um total de 24 artigos. No Regulamento explicitava-se a forma como se deveria proceder dentro da Galeria, assim como as regras e as obrigações dos visitantes.

Os artigos que se referiam a medidas de prevenção, eram os seguintes:

«Artigo 10.º – Nenhum objecto de arte poderá ser removido, ou deslocado para ser copiado, salvo quando o conselho academico o permitir;

Artigo 11.º – É expressamente proibido tocar nos objectos expostos;

Artigo 20.º – Os visitantes que trouxerem bengalas ou chapéus de chuva, serão obrigados a depositá-los á entrada do edificio».³⁰⁷

A partir destes artigos podemos observar novamente uma preocupação pela salvaguarda dos objetos expostos. A implementação destas regras são, no contexto português, a par da monitorização da temperatura e humidade, uma inovação importante. Não só demonstram atenção e responsabilidade acrescidas com a exposição do património, como é mais um passo dado em prol do que hoje designamos por Conservação Preventiva.

O regulamento do catálogo nota igualmente que a Galeria «estará aberta todos os domingos, desde as 11 horas da manhã até às 3 da tarde, para todas as pessoas que a quiserem visitar» (Art. 1.º). Para alunos da Academia, artistas ou até mesmo amadores de ambos os sexos que pretendam ali estudar ou efetuar cópias das peças «estará também aberta todos os dias ás horas do estudo escolar» (Art. 2.º).³⁰⁸

No que diz respeito à introdução do catálogo, esta é elaborada pelo Marquês de Sousa Holstein. Este começa por abordar sucintamente a criação da ABAL, referindo as origens do seu acervo e alegando que grande parte deste não deu entrada no depósito

³⁰⁷ *Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura – Existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa: Typ. Universal, 1868, pp. VI e VIII. Disponível em: <https://ia800202.us.archive.org/19/items/catalogoprovisor00acad/catalogoprovisor00acad.pdf> (Consultado em 30 de abril de 2020).

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. V.

devido aos extravios que ocorreram aquando da extinção das Ordens Religiosas. De seguida, evidencia as aquisições feitas pela Academia, como o espólio da rainha D. Carlota Joaquina e o papel relevante de D. Fernando II.

Salienta, do mesmo modo, que os quadros seleccionados não se encontravam expostos na sua totalidade devido à falta de espaço e à má conservação dos mesmos. Este último ponto era propiciado por anos de exposição ao fumo de velas e incenso e pelas más condições dos locais onde as obras se encontravam antes de serem incorporadas no Depósito, em que persistia ora a humidade, ora a exposição direta aos raios de sol «que fendia a madeira, gretava as tintas e causava outros estragos irreparáveis.»³⁰⁹

Por fim, aborda as medidas tomadas para a preservação das pinturas, a chamada higiene dos quadros. Designadamente, como evitar o contacto com as paredes e a existência de um sistema de ventilação apropriado.

Por sua vez, censura ainda o Governo ao afirmar que este não demonstrava interesse em honrar a arte portuguesa, visto não se dedicar à organização de uma coleção que figurasse posteriormente num museu nacional.³¹⁰

O catálogo apresentava inclusive, como era suposto, devidamente enumeradas e identificadas as 324 obras expostas.³¹¹ Com o custo de 100 reis serviria, portanto, de guia para os visitantes.³¹²

³⁰⁹ *Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura – Existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa: Typ. Universal, 1868, pp. 5-9.

³¹⁰ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 18-19.

³¹¹ Cf. *Idem, ibidem*.

³¹² Cf. XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein*, (...), p. 249.

3. O Museu Nacional

Portugal, tal como mencionado no início da Parte III do presente relatório, em termos museológicos encontrava-se, no século XIX, bastante atrasado comparativamente às restantes nações europeias.

Os Museus criados na cidade do Porto vieram mudar o panorama por um breve período, permitindo uma mudança de mentalidade no que diz respeito à salvaguarda do património. Desta forma, proporcionariam um crescente interesse e consciencialização relativamente a estas questões.

Porém, nem estas instituições estabelecidas na cidade do Porto, nem as instituídas na capital, como a ABAL e a Galeria Nacional de Pintura, vinham obedecer ao que se ambicionava. Não representavam instituições que correspondessem a uma identidade nacional, compreendendo apenas um carácter regional ou estando vocacionadas para o ensino e investigação.³¹³ Assim como, embora tenham influenciado a crescente necessidade de um museu nacional, não principiaram inteiramente à sua criação, tendo sido necessária a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882 para a sua inauguração.

Contudo, não obstante o museu nacional ter representado de certa forma a identidade nacional, este ficou muito aquém do esperado. A sua deficiente instalação, como também a «débil imagem institucional» transpareceriam a ineficiente ação cultural; a falta de visitantes, que resultava em salas vazias; e a incapacidade de atuação face à constante alienação do património artístico.³¹⁴

³¹³ Cf. MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 30.

³¹⁴ FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), pp. 315-316.

3.1. Inauguração

No Palácio dos Condes de Alvor, que fora alugado em 1879 por Delfim Guedes, vice-inspetor da ABAL, e posteriormente comprado pelo Estado em 1901, é inaugurado, finalmente, no dia 11 de maio de 1884 o *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*.³¹⁵

Notabilizado como o primeiro museu nacional de Portugal, será considerado como «um dos primeiros museus da Europa para a pintura dos séculos XV e XVI»,³¹⁶ embora contenha, claramente, outras tipologias.

Patente ao público «aos domingos e às quintas feiras das 11 horas da manhã às 5 da tarde», teria um custo de 22 reis por visitante às quintas feiras.³¹⁷

A reação da imprensa face a esta inauguração tão esperada é uma questão particularmente interessante e que deve ser sucintamente apontada.

Aquando da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* em 1882, tivemos oportunidade de constatar que os periódicos concederam grande importância a este acontecimento, relatando tudo ao pormenor, desde a recolha de objetos, à chegada dos reis de Espanha a Lisboa e à inauguração da mostra. Contudo, a esta inauguração pouca ou nenhuma importância foi dada nos jornais, informando-se apenas, e tomando como exemplo o *Diário de Notícias*, o dia da abertura³¹⁸, o seu horário e o número de visitantes até então.³¹⁹

³¹⁵ Cf. MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 68.

³¹⁶ ATAÍDE, M. Maia, *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, Terceiro Tomo, Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1988, p. 32.

³¹⁷ MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *op.cit.*, p. 205.

³¹⁸ Cf. “Museu de Bellas Artes”, in *Diario de Noticias*, 1884, N.º 6:571 (11 de maio de 1884), p. 1.

³¹⁹ Cf. “Museu de Bellas Artes”, in *Diario de Noticias*, 1884, N.º 6:573 (13 de maio de 1884), p. 1.

3.2. Acervo

Relativamente às tipologias que integravam a coleção do museu, estas passavam pelas Belas-Artes, pelas Artes Ornamentais e pela Arqueologia.³²⁰

O seu acervo proveniente maioritariamente da ABAL, viu-se também enriquecido por aquisições em leilões e por legados ou através de verbas de legados.³²¹

Devemos salientar que a dependência de doações seria uma constante no museu.³²² Todavia, era através destas que seria possível aumentar a coleção, uma vez que não existia uma propensão colecionista por parte do Estado de modo a ampliar o acervo do museu nacional.³²³

Ainda quanto às coleções que integravam a coleção do museu, Manuel de Macedo, na sua obra de 1892 sobre o museu nacional e intitulada *O Museu Nacional de Bellas-Artes: Apontamentos* indica-nos, de forma mais específica, as tipologias em que o acervo do museu se dividia no princípio da década de 90 do século XIX e quais teriam sido, e poderiam vir a ser, mais desenvolvidas:

– A Galeria de Quadros à data da inauguração do museu era composta por cerca de 400 pinturas. O acervo teria sido aumentado em virtude de doações e de bens provenientes dos conventos recentemente extintos, bem como através das obras que se encontravam na reserva do museu e que iam sendo sujeitas a restauros. Convém ainda salientar que a reserva acolhia mais de 500 quadros;

– Relativamente à coleção de cerâmica, aquando da abertura do museu, esta compunha-se de cerca de 380 exemplares que variavam entre as louças, as porcelanas e os vidros. Cerca de dez anos após a formação do museu, com a supressão de conventos e através de trocas e outras aquisições, a coleção que se encontrava exposta elevar-se-ia já a 460 peças. A reserva do museu possuía, por sua vez, um significativo número de exemplares.

³²⁰ Cf. MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, p. 27.

³²¹ Cf. PORFÍRIO, José Luís, *O Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 7.

³²² Cf. RODRIGUES, Margarida Maria Almeida de Campos, *op. cit.*, p. 8.

³²³ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 316.

Não obstante a esta possuir espécimes variados de louça espanhola, portuguesa e porcelanas orientais, pecava, no entanto, pela carência de faianças e majólicas italianas e outras produções de épocas importantes;

- Ocupando uma sala especial, a coleção de têxteis tinha a expectativa de se ver ampliada;
- A coleção de ourivesaria encontrava-se numa das salas mais amplas, permitindo que os objetos se encontrassem expostos com alguma distância entre si.

De acordo com o autor, não é uma coleção numerosa, «mas contém objectos de subido valor artistico e archeologico», predominando as peças ligadas à ourivesaria religiosa.

Mais se acrescenta que a sala contígua expunha reproduções nacionais de galvanoplastia e também procedentes dos principais museus estrangeiros;

- O mobiliário foi o acervo que mais aumentou desde a inauguração do museu. Inicialmente continha poucos exemplares, todavia é o que mais desenvolvimento experimentara, ocupando, por conseguinte, todas as salas;

- A coleção de escultura aumentara através da aquisição de obras de artistas nacionais;

- Finalmente, os desenhos e gravuras, eram uma coleção a que o autor se refere como sendo «importantissima», uma vez que possuía «exemplares valiosissimos».

Esta, não se encontrando ainda patente ao público, iria ser futuramente exposta na sobreloja, a qual se encontrava dividida em treze salas e gabinetes.³²⁴

³²⁴ MACEDO, Manuel de, *O Museu Nacional de Bellas-Artes: Apontamentos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, pp. 6-8.

3.3. Museografia

Já aqui foi evidenciado, aquando da análise da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, os problemas inerentes ao edifício, entre os quais se evidenciam essencialmente a ausência de condições para fins museológicos e de espaço. No entanto, esta última questão continuará a ser um problema que persistirá e se irá refletir na disposição dos objetos.

O primeiro diretor do MNBAA, o pintor António Tomás da Fonseca,³²⁵ distribuiria a coleção, conforme podemos verificar novamente através do testemunho de Manuel de Macedo, por dois pisos: o piso térreo e o andar nobre.

O piso térreo era ocupado por três amplas salas. A primeira continha exemplares de escultura, «entre estas algumas obras originaes de artistas portuguezes; modelos de monumentos, mosaicos, etc.». A segunda sala estaria restrita à coleção de moldagens que reproduziam esculturas, decorações arquitetónicas e ainda fragmentos de estatuária medieval e da renascença. Por último, na terceira sala «foram colocados os celebres coches de estado do casamento de D. João V e outros vehiculos antigos; alguns arreios, varios tabelos de azulejos hespanhoes e portuguezes, etc.»

Por sua vez, no piso nobre, estavam instaladas um total de dezasseis salas. Nestas podíamos encontrar a galeria de quadros, as coleções de arte aplicada às indústrias e os desenhos de Domingos Sequeira (1768-1837).³²⁶

Relativamente à disposição optada, no caso das pinturas, esta atenderia, conforme nos indica o Catálogo do MNBAA, datado de 1883 e com o qualificativo de “provisório”, a um critério cronológico. A justificação da necessidade desta organização sem atender a escolas prende-se, de acordo com os responsáveis pela mesma, com o facto de grande parte das obras possuir um número bastante limitado de exemplares de cada escola, o que «mal se justificaria um tal systema.» Posto isto, seria colocada de parte uma distribuição por escolas, seguindo-se uma ordem cronológica «e em harmonia com a disposição e

³²⁵ Cf. BAIÃO, Joana Margarida Gregório, *José de Figueiredo, 1871-1937. Ação e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialização em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014, p. 423.

³²⁶ MACEDO, Manuel de, *op. cit.*, pp. 5-6.

dimensões das salas d'este edifício», sem que tal impedisse a observação e comparação das obras portuguesas com as obras de outros mestres, particularmente da escola flamenga.³²⁷

Deve referir-se ainda que o catálogo continha igualmente a identificação e descrição dos quadros expostos no MNBAA, que se encontravam divididos por dez salas, da sala A à sala J.

Quanto à disposição das restantes coleções, experimentara-se uma apresentação por tipologias, contudo, a ausência de espaço não permitiria totalmente tal distribuição, impondo a convivência de objetos de naturezas distintas.³²⁸

Em 1894, sucede a António Tomás da Fonseca na direção do museu o também pintor António José Nunes Júnior (1840-1905).³²⁹

Comparativamente com o primeiro diretor, este adota uma museografia semelhante à oitocentista. Contudo, deve referir-se que em oposição ao seu predecessor, que decide não exibir todo o acervo de pintura devido à ausência de área expositiva e ao número reduzido de quadros de mestres estrangeiros, encontramos, durante a direção de António José Nunes, um excesso de objetos, expostos muito próximos entre si, e uma lógica de disposição por escolas (*Vide Fig. 10*).

A opção tomada por este diretor viria a ser, consequentemente, muito criticada por José de Figueiredo num artigo em separata da *Revista Atlântida*. Neste, a organização preferida por António José Nunes é comparada a «um verdadeiro depósito em que a obra de arte autentica desaparecia apagada e perdida entre banalidades ou verdadeiros horrores.»

Todavia, não ficaria apenas equiparável a um depósito. Prejudicaria também as próprias pinturas em função da sua proximidade e pela «falta de um ambiente digno», uma vez que não existiam cuidados de preservação.³³⁰

³²⁷ *Museu Nacional de Bellas Artes. Catálogo Provisório. Secção de Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 111.

³²⁸ Cf. FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, (...), p. 311.

³²⁹ Cf. BAIÃO, Joana Margarida Gregório, *op. cit.*, p. 423.

³³⁰ FIGUEIREDO, José de, “Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa”, in *Separata de Atlântida*, [Angra do Heroísmo]: Atlântida, [s.d.], pp. 149-150.

3.4. Ação de José de Figueiredo

A Implantação da República em Portugal, a 5 de outubro de 1910, não transformou o país apenas a nível político. Também em termos museológicos ocorreram mudanças que vieram modificar os museus em Portugal, particularmente o MNBAA. Em 1911, o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia foi, assim, dividido em dois: em Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC).³³¹

O MNAC, cujo primeiro diretor foi o pintor Carlos Reis (1863-1940), terá sido formado com as obras do MNBAA posteriores a 1850, e instalado no já conhecido Convento de S. Francisco, onde se encontrava a Escola de Belas-Artes.

Como nota José de Bragança, na sua obra sobre o MNAC intitulada *Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea*, esta foi uma divisão que «não correspondia a uma época bem definida, e menos ainda a qualquer revolução estética nacional – apenas conveniência de aspecto administrativo, dentro das coisas da arte.»

Instalado numa sucessão de salas térreas onde durante alguns anos se tinham realizado as exposições do Grémio Artístico e acomodado as salas da Galeria Nacional de Pintura, o museu foi aumentado com uma sala de escultura e salas dedicadas à aguarela e pastel.

Quanto a aquisições, além de escassas, eram efetuadas através da compra de peças em exposições públicas, leilões e vendas particulares.

José de Bragança destaca, igualmente, que o museu apesar de se denominar “Museu Nacional de Arte Contemporânea”, não correspondia efetivamente, à época, ao nome. Descrito como uma «modesta pinacoteca», retratava de forma insuficiente a arte contemporânea. Este e os demais museus do género teriam de ser locais de aprendizagem e de novos conhecimentos, onde pudessem vir a nascer movimentos que revolucionassem o mundo da arte contemporânea, algo que não acontecia no MNAC.³³²

³³¹ Cf. BRAGANÇA, José de, *Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Lisboa: Neogravura, [s.d.], p. 5.

³³² *Idem, Ibidem*, pp. 5-8.

Por sua vez, o MNAA permaneceu no Palácio dos Condes de Alvor. Para a sua direção foi nomeado, por decreto de 29 de maio de 1911, José de Figueiredo.³³³

Quando assumiu a direção do MNAA, o novo diretor encontrou as salas com uma disposição oitocentista, o que prejudicava a observação e a conservação das peças.

Concluindo que independentemente de serem retirados os quadros das paredes o espaço não seria suficiente,³³⁴ José de Figueiredo decide reorganizar o museu. Introduce, desta forma, um novo discurso expositivo e propõe a ampliação do edifício.³³⁵

Relativamente às alterações nos critérios de exposição, as suas duas maiores preocupações prendem-se com a conservação das pinturas e a exibição das coleções. Para isso, reduz significativamente o número de obras expostas, a fim de patentear apenas aquelas com mais valor. Por conseguinte, organiza os quadros de modo a ficarem colocados «numa única fila e espaçados de modo a que não se prejudiquem»³³⁶ (*Vide Fig. 11*).

Quanto à organização do espaço, o museu encontrava-se dividido por vários pisos. No primeiro piso do Anexo, designação dada ao novo edifício cuja construção se encontrava ainda em curso e de que adiante voltaremos a ocupar-nos sucintamente, José de Figueiredo acomodava as coleções de desenhos, gravuras, escultura, indumentária e arte religiosa. Em relação ao segundo piso, as salas encontravam-se destinadas à pintura. Por sua vez, o andar nobre do Palácio estaria reservado não só à exposição dos Painéis de São Vicente de Fora, como também às cópias das tapeçarias de Pastrana e às restantes coleções.

O piso térreo, no local a ser ampliado para o lado nascente, previa a instalação de uma biblioteca, sala de conferências e gabinetes, assim como, um gabinete para o diretor e salas de exposição.³³⁷

³³³ Cf. BAIÃO, Joana Margarida Gregório, *op. cit.*, p. 423.

³³⁴ Cf. COUTO, João, “Notas para a História da ampliação do Museu das Janelas Verdes”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, N.º 2, Lisboa, 1939, p. 45.

³³⁵ Cf. GOUVEIA, Henrique Coutinho, “Museus da Primeira República: Inovação e Continuidade”, in *100 anos de Património: Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*, Lisboa: IGESPAR, 2010, p. 108.

³³⁶ MANAÇAS, Vítor Manuel Teixeira, *Museu Nacional de Arte Antiga. Uma leitura da sua história 1911-1962*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Vol. I, 1991, p. 43.

³³⁷ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 56-58.

3.4.1. Obras de ampliação do Museu

O Convento de Santo Alberto, também conhecido como convento das Albertas, adjacente ao Palácio dos Condes de Alvor e extinto em 1891, foi incorporado nesse ano, provisoriamente, nas instalações do museu, tendo sido adquirido pelo Estado no virar do século.³³⁸

Posto isto, seria, consequentemente, o convento o ponto de partida para as obras de ampliação necessárias. Com entrada pelo Jardim 9 de abril, no local onde se situava o convento foi construído o Anexo, como é designada a construção realizada. Inaugurado somente em 1940, tal empreendimento viria proporcionar ao MNAA uma melhor distribuição do espaço.³³⁹

No edifício primitivo, a remodelação do museu antevia, por sua vez, a adição de salas para exposição «com a supressão de pequenas divisões, escadas e corredores e (...) a substituição da estrutura da cobertura», o que permitiria melhor iluminação no piso superior.³⁴⁰

Ainda quanto ao Anexo, o estudo para a sua ampliação no lado poente, onde se localizava o agora demolido convento das Albertas, teve início em 1917. Datados de abril de 1918, serão os projetos do arquiteto Adães Bermudes (1864-1948) que principiarão este empreendimento.

Contudo, devemos salientar que as obras realizadas no museu não foram simples, tendo o projeto de ampliação passado por vários arquitetos e demorado vários anos.

Com o primeiro projeto de Adães Bermudes, «abriram-se as fundações do novo edifício, elevaram-se as paredes até ao primeiro piso e construiu-se a placa de cimento armado que servia de pavimento ao andar interior.» O projeto determinava também a existência de caves, de um salão central e a demolição da igreja do convento.³⁴¹

Os trabalhos de construção parariam, todavia, ainda em 1918, quando José de Figueiredo passou um período no estrangeiro. Porém, aquando do seu regresso e segundo João Couto (1892-1968), estes encontravam-se condenados. Deste modo, foi pedido um

³³⁸ Cf. MARTINS, João Paulo, *op.cit.*, pp. 77-78.

³³⁹ Cf. PORFÍRIO, José Luís, *O Museu das Janelas Verdes*, (...), pp. 8-9.

³⁴⁰ MANAÇAS, Vítor Manuel Teixeira, *op. cit.*, pp. 56-57.

³⁴¹ COUTO, João, *op. cit.*, pp. 45-46.

novo projeto «dos alçados das três frontarias ao arquitecto e professor da Escola de Belas-Artes, Sr. José Luiz Monteiro». Neste encontrava-se integrada a capela do convento e apenas se alterava a disposição das janelas.

Tudo se manteve, ainda assim, até o Prof. Doutor António de Oliveira Salazar (1889-1970), que à data ocupava o cargo de ministro das Finanças, facultar, em 1930, os meios indispensáveis à continuação das obras. Por consequência, é escolhido um novo arquiteto: Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1969) que, ainda no mesmo ano em que lhe são concedidos os meios, inicia novos estudos.

Cinco anos depois, o arquiteto apresentaria um projeto, sendo que a elaboração do mesmo havia sido limitada apenas por duas exigências:

«1.º – Respeitar tudo quanto pudesse ser aproveitado da obra realizada segundo o projeto Bermudes;

2.º – Respeitar a Capela das Albertas.»

Guilherme Rebelo de Andrade conseguiu, embora procedendo a alterações na planta do edifício, corresponder às imposições de José de Figueiredo. Posto isto, as obras tiveram início a 17 de dezembro de 1937, ano do falecimento do então diretor do museu.³⁴²

O sucessor na direção do MNAA, João Couto, prosseguiu com as obras conforme estavam projetadas por José de Figueiredo. O seu papel, no entanto, não foi fácil. Uma vez que «não tinha tido a mínima intervenção oficial ou particular nem na concepção do novo Museu, nem no estudo da sua planta com a correspondente distribuição dos serviços, nem mesmo no acompanhamento da obra em curso»³⁴³ e tendo, consequentemente, a sua direção sido iniciada quando já decorriam as obras no palácio e no Anexo, João Couto veria o seu papel muito limitado.

Não tendo tido outra solução senão continuar com as mesmas, introduziu apenas algumas alterações no projeto quando as julgou necessárias. As obras idealizadas por José de Figueiredo terminariam, assim, na sua totalidade no ano de 1948.³⁴⁴

³⁴² COUTO, João, *op. cit.*, p. 46.

³⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 48.

³⁴⁴ Cf. GOUVEIA, Henrique Coutinho, “A evolução dos museus nacionais portugueses (...)”, p. 182.

Aquando do término da ampliação, o MNAA encontrava-se dividido em três pisos. O piso inferior era destinado a arrecadações, gabinetes de estudo e instalações de pessoal do museu. O primeiro piso disposto em «duas séries de salas de ambos os lados», dedicava-se à indumentária e arte religiosa, bem como à coleção de cerâmica. Compreendia também um vestíbulo e um salão central. E o «segundo piso, para além de uma galeria que corre em torno do salão central» era composto por doze salas destinadas à pintura portuguesa.³⁴⁵

³⁴⁵ PORFÍRIO, José Luís, *O Museu das Janelas Verdes*, (...), p. 9.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste estágio permitiu, antes de tudo, a integração num ambiente de trabalho, algo que vinha a ambicionar desde há muito. Evidentemente, também em termos profissionais e académicos o mesmo veio a revelar-se benéfico e proveitoso para o futuro.

Desde já, saliento a parte prática e a experiência ganhas nestes meses. Não obstante as funções ditas principais terem sido um trabalho solitário, tive a oportunidade de estar em contacto com profissionais da área que em muito contribuíram para a minha aprendizagem e me auxiliaram sempre que necessário. Da mesma forma, tive a possibilidade de poder aprender a concentrar-me mais e melhor e a tentar resolver impasses sozinha.

Noto, igualmente, que estas atividades despertaram um interesse e uma curiosidade até então desconhecidos. Particularmente no que diz respeito ao tema da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* de 1882, que me conduziram a efetuar a investigação que aqui se apresenta.

Tendo o estágio tido lugar no Departamento de Ourivesaria e Joalharia do MNAA, parece-nos relevante desde já evidenciar a representatividade destas tipologias em ambas as exposições que foram aqui tratadas, a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, em 1881, e a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, em 1882.

Considerando primeiramente o estudo do Catálogo da *Special Loan Exhibition*, constatamos que no que concerne à presença da Ourivesaria e Joalharia no contexto desta exposição, o destaque foi significativo.

Quanto aos empréstimos de Portugal e Espanha, a presença destas tipologias foi maior no nosso país. Dos 162 objetos emprestados ao *South Kensington Museum* por Portugal, pouco mais de setenta eram ora Ourivesaria ou Joalharia, havendo um maior destaque para a primeira, nomeadamente a de carácter religioso.

No que se refere aos empréstimos provenientes de colecionadores franceses, destacamos uma maior presença da Ourivesaria, em que prevalece a de natureza profana. Notamos da mesma forma que os objetos de arte espanhola têm uma participação mais significativa, contudo dentro destes existe um equilíbrio entre as duas tipologias que aqui abordamos.

Comparativamente, nos empréstimos recebidos de colecionadores ingleses, evidenciamos um número significativamente mais elevado de objetos e com um equilíbrio maior no que diz respeito tanto às tipologias como ao país de produção.

Por fim, na mostra figurou simultaneamente o acervo pertencente ao *South Kensington Museum*. Neste contexto, observamos um número bastante elevado de peças provenientes de Espanha, onde se destaca a Joalheria.

Conclui-se deste modo que há uma maior prevalência da Ourivesaria e que Espanha, embora os poucos objetos cedidos por esta para a exposição decorrida em Londres, teve um destaque claramente mais notório que Portugal. O que advém muito possivelmente da falta de estudos da arte portuguesa e, consequentemente, do seu desconhecimento em virtude de esta não estar devidamente inventariada e não se encontrar acomodada dignamente.

Com a análise do Catálogo da *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882, notamos que das 18 salas, da Sala A à R, somente seis não tinham qualquer presença de objetos ligados à Ourivesaria e/ou à Joalheria, como é o caso das Salas A, C, E, P, Q e R.

Deduzimos desta forma que a representatividade destas tipologias foi efetivamente significativa, havendo maior destaque para as salas destinadas a esse fim, de que são exemplo as Salas M, N e O.

Como ponto de partida desta análise considere-se as salas dedicadas aos objetos cedidos por outras nações, muito concretamente as Salas B e H, onde se encontram os objetos enviados por Espanha e pelo *South Kensington Museum*, respetivamente. Notamos aqui essencialmente uma presença bastante considerável da Ourivesaria com carácter religioso, sendo que somente na Sala B se evidenciam poucos objetos de adorno.

Quanto às restantes salas, excetuando as Salas M, N e O de que adiante nos ocuparemos, em virtude de estas serem destinadas somente para as tipologias em questão, verifica-se novamente uma predominância da Ourivesaria. Esta é maioritariamente de carácter civil, como se verifica na generalidade das salas que compuseram a exposição, contudo, coexiste da mesma forma um equilíbrio entre o religioso e o profano em determinadas salas, mais concretamente nas Salas D e J.

No que diz respeito à Joalheria, esta distribui-se por quase toda a mostra, com exceção das Salas I, J e L onde se encontram patentes somente objetos ligados à Ourivesaria.

Para além das questões acima mencionadas, deve ainda referir-se que a pluralidade dos proprietários destes objetos são colecionadores ou instituições como a ABAL, por exemplo. Tal dever-se-á sobretudo do facto de a Academia, como observámos precedentemente, ter tido em sua posse inúmeros objetos provenientes dos conventos e mosteiros extintos. Mas simultaneamente da própria comissão organizadora da mostra ter solicitado a particulares a cedência de peças e, por sua vez, muitos cidadãos terem principiado ao envio de objetos das suas coleções.³⁴⁶

Finalmente, nas salas destinadas à exposição do acervo de Ourivesaria e Joalharia, as Salas M, N e O, observamos novamente uma prevalência da Ourivesaria.

Contudo, notamos que a Sala O se distingue das demais. Enquanto nas duas primeiras se verifica a presença de Ourivesaria Religiosa e um equilíbrio na proveniência dos objetos, embora preferentemente com propensão para locais de culto, na Sala O o civil supera o religioso, embora seja aqui que se encontre exposto o acervo proveniente da Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque, em Lisboa. Consequentemente, constatamos uma participação de proprietários particulares em maior quantidade.

Ainda quanto à Sala O, deve notar-se que já se constata um avultado conjunto de peças ligadas à Joalharia, entre as quais contam-se anéis, alfinetes, pregos de cabelo, brincos e adereços (compostos por colar e brincos, broche e brincos, entre outros).

Neste contexto da representatividade da Ourivesaria e Joalharia na *Exposição de Arte Ornamental*, depreende-se assim que estas tipologias, em particular a Ourivesaria, tiveram uma expressão significativa. A análise do catálogo permitiu do mesmo modo demonstrar que, não obstante muitos locais de culto como igrejas e conventos estarem ainda na posse de um vasto património artístico, muitos colecionadores e entidades estatais eram também detentores de um notável conjunto de objetos de ourivesaria que possuíam uma natureza profana, mas também religiosa.

No concernente à *Exposição de Arte Ornamental* que teve lugar na cidade de Lisboa, é interessante constatar que, apesar das várias tentativas ao longo do século XIX de se estabelecer um museu que representasse Portugal no seu todo, este tenha sido manifestamente impulsionado por uma exposição e não inteiramente pelos esforços da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

³⁴⁶ Cf. “Exposição da arte ornamental e decorativa em Lisboa”, in *Diário de Notícias*, 1881, N.º 5:559 (25 de julho de 1881), p. 1.

Realizada no Palácio dos Condes de Alvor, alugado em 1879 por Delfim Guedes para aí ser instalado o futuro museu nacional, esta mostra revelou, em primeiro lugar, que o edifício, apesar da necessidade de algumas intervenções, estava apto para acolher o museu.

Demonstrou, por sua vez, que existiam os meios necessários para este último ser inaugurado. Em termos de acervo, embora algumas peças que figuraram na mostra fossem provenientes de empréstimos de particulares, muitas coleções eram pertencentes a entidades como a ABAL, cujos bens eram procedentes dos conventos e mosteiros já extintos. Existiam, deste modo, coleções em número suficiente para fundar um museu capaz de as acolher em condições.

Notamos, igualmente, que Portugal, vendo-se capaz de organizar uma exposição tão significativa, mostrava-se preparado para fundar o tão ambicionado museu nacional. Estavam, assim, criadas circunstâncias favoráveis à constituição de um espaço que mostrasse a nossa identidade nacional, história e grandeza ao nível artístico.

Não obstante este ser um marco significativo, o museu recém-formado não podia, contudo, ser equiparado, à época, às restantes instituições museológicas europeias em termos de importância e modernidade. Ainda assim, não deixa de poder ser identificado como um grande feito para o país e para a museologia portuguesa. Particularmente, no que diz respeito ao seu acervo de pintura e ourivesaria, uma vez que o mesmo pode ser considerado por si só como sendo mais significativo e superior comparativamente a muitas coleções de museus de renome.

Ainda quanto à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, um último aspeto merece ser notado: a fotografia. Com efeito, de forma a perdurar a memória da mostra, dado que estas são efémeras, a fotografia foi um elemento crucial. Tal é salientado no *Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*, em que a iniciativa de Carlos Relvas (1838-1894) é referida como um «complemento necessário».³⁴⁷ De facto, graças ao esforço empreendido, temos atualmente um meio que nos permite observar e analisar de que forma se encontrava disposta a exposição e empreender estudos nesse sentido.

³⁴⁷ RELVAS, Carlos; LEIPOLD, J., *Album de phototypias da Exposição Retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 10.
Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012454647/page/n199/mode/2up (Consultado em 14 de outubro de 2020).

Deve ainda referir-se o novo alento concedido ao museu a partir de 1911 graças a José de Figueiredo. O novo diretor viria assumir um papel relevante e determinante que ditaria o futuro do recém-criado Museu Nacional de Arte Antiga em vários aspetos.

No concernente a critérios expositivos, organizou-se a coleção de forma a que estivessem unicamente expostas as peças mais significativas, sendo as restantes remetidas para a reserva. Os quadros ficariam, assim, mais espaçados entre si, melhorando consideravelmente a sua observação e consequentemente a sua conservação.

Relativamente à organização do espaço, desde logo José de Figueiredo ambicionou a ampliação das salas do Palácio com o propósito de poder vir a expor mais objetos num ambiente condigno. Para tal, como observámos, o próprio Palácio dos Condes de Alvor sofreu intervenções e o Convento das Albertas foi demolido para aí ser construído um anexo.

As obras, terminadas na sua totalidade apenas em 1948, viriam concretizar o desejo do primeiro diretor do MNAA e proporcionar mais espaço para exposição, bem como para a instalação de vários serviços, nomeadamente uma biblioteca, sala de conferências e outras salas destinadas aos profissionais.

O processo de formação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia ainda no início do século XIX é outro fator que devemos aqui recordar. Para o mesmo contribuíram e influenciaram, claramente, outros elementos para além da exposição de artes ornamentais.

Como observámos, aquando da extinção das Ordens Religiosas não apenas se formou uma mentalidade em prol da criação de espaços que pudessem salvaguardar os bens, como também se começou a estabelecer um entendimento e uma preocupação com as condições de preservação que deveriam ser impostas para proteger esses objetos.

Com efeito, no ponto concernente aos museus criados no Porto, começamos a assistir, por iniciativa de D. Pedro IV, à necessidade de os objetos confiscados serem colocados num local adequado com o propósito de serem guardados e eventualmente expostos ao público em geral.

No que diz respeito à formação do Museu Portuense criava-se um local não somente para a preservação dos bens, como também para instrução. O ensino dos artistas e do povo no que se refere às belas-artes tornava-se, efetivamente, um assunto cada vez mais premente.

Relativamente à formação dos artistas, o museu tornava-se significativo no âmbito social. Por conseguinte, para aqueles que não possuísssem os meios para exercer a sua atividade, eram fornecidos os materiais necessários para tal. Também era incentivada a criação de obras originais, realizadas a partir da observação dos trabalhos de outros mestres.

A função social do museu verificava-se igualmente no que diz respeito ao público. A componente pedagógica era um fator significativo, dado que a educação do povo é um meio para a progressão da nação. Com efeito, se o povo evoluir, conhecer a sua cultura e interessar-se pelas mais diversas questões, o país poderá desenvolver-se a vários níveis: culturalmente, economicamente e, porventura, politicamente.

Seguindo a linha de pensamento em prol da salvaguarda e preservação dos objetos provenientes dos conventos e mosteiros extintos, foram criadas outras entidades para esse efeito na capital, como é o caso do “Depósito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e mais preciosidades Litterarias e Scientificas”.

Contudo, deve notar-se que o Depósito, formado com o objetivo de ser um espaço de armazenamento, não tinha por esse motivo uma função pedagógica. A Academia de Belas-Artes de Lisboa, criada em 1836, veio, deste modo, tentar colmatar a falta de estudos no domínio das artes. Tendo-se empenhado em ultrapassar inúmeras adversidades desde a sua criação, não pode deixar de aqui ser referida como um meio importante para alcançar o tão ambicionado sonho do museu nacional.

Embora acusada de algum desinteresse face ao estudo das artes, não podemos deixar de aqui recordar que a ABAL é responsável pela criação da Galeria Nacional de Pintura, e de notabilizar os esforços efetuados pelos seus académicos, sobretudo do Marquês de Sousa Holstein após a sua nomeação para vice-inspetor desta instituição.

Graças ao Marquês, Lisboa tinha, enfim, um espaço dedicado às belas-artes. Apesar das múltiplas vicissitudes alusivas à boa conservação dos quadros que a Galeria viria a enfrentar, esta pode certamente ser considerada como uma das pioneiras nas questões da conservação. Efetivamente, ainda esta não se encontrava formada e tomavam-se previamente decisões acerca da melhor forma a proceder para colocar um termo ao processo de degradação do acervo.

Sousa Holstein surge assim como uma figura determinante neste contexto, em virtude de ter sido quem mais contribuiu para a conservação das coleções. Com efeito, aquando da sua nomeação para vice-inspetor da ABAL, estabeleceu-se que deveria ser

feito tudo quanto fosse exequível contra os processos de deterioração dos bens. Estes afetavam particularmente o acervo de pintura, que vinha a sentir os efeitos nefastos da humidade e das amplitudes térmicas desde a sua instalação no Depósito.

Acreditava-se, por isso, seriamente, que a função destas instituições não deveria ser apenas a exposição dos objetos, mas sobretudo a salvaguarda destes, por meio do controlo da humidade e das amplitudes térmicas. Contudo, não somente o controlo destes dois fatores era essencial. A imposição de regras e restrições, nomeadamente aquando da abertura ao público da Galeria Nacional de Pintura, eram imprescindíveis.

É interessante por isso constatar que algumas dessas medidas de prevenção, devido à sua relevância tenham perdurado e se apliquem nos museus da atualidade. Tomando como exemplo o Artigo 20.º constante do *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura*, o mesmo proíbe que os visitantes entrem acompanhados de bengalas ou chapéus de chuva, tendo estes objetos de serem guardados na entrada do edifício.³⁴⁸

Presentemente, seja em museus, casas-museus ou outros locais de exposição, encontramos o mesmo género de regras e obrigações. Não é possível entrar nesses espaços sem que os objetos volumosos sejam devidamente guardados em cacifos ou bengaleiros, a fim de que não aconteçam acidentes, os bens se mantenham em segurança e se obste a repetição de episódios idênticos ao que já aconteceu no MNAA, quando no ano de 2016 um turista derrubou a estátua de São Miguel.

Podemos, desta forma, concluir que, em termos museológicos, Portugal, no século XIX, se encontrava atrasado comparativamente às restantes nações da Europa. O processo de concretização do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia foi algo moroso tendo em conta que o país não possuía, à época, os meios necessários para alcançar tal objetivo.

Foram, por isso, como já tivemos oportunidade de referir, necessários vários fatores e intervenientes para que fosse possível em 1884 fundar o museu, os quais se tornaram alicerces para a museologia que se pratica aos dias de hoje.

³⁴⁸ Cf. *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura – Existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa: Typ. Universal, 1868, p. VIII.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Legislação

“Decreto de 7 de fevereiro de 1822”, In *Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa*, Vol. 8, 1822, p. 110. Disponível em: <http://debates.parlamento.pt/catalogo/mc/c1821/01/01/01/008/1822-02-07> (Consultado em 1 de junho de 2020).

“Decreto de 5 de agosto de 1833”, In *Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Camaras Legislativas*, Terceira Serie, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/15/107/p1> (Consultado em 27 de maio de 2020).

“Decreto de 28 de maio de 1834”, In *Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Camaras Legislativas*, Terceira Serie, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/15/107/p1> (Consultado em 27 de maio de 2020).

“Portaria de 4 de junho de 1834”, In *Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Camaras Legislativas*, Terceira Serie, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/15/107/p1> (Consultado em 27 de maio de 2020).

2. Publicações Periódicas

“Exposição de Londres”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:514 (10 de junho de 1881).

“Exposição de artes decorativas de Portugal e Hespanha em Londres”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:522 (18 de junho de 1881).

MONKHOUSE, Cosmo, “The Spanish and Portuguese Exhibition”, in *The Academy*, 1881, N.º 476 (18 de junho de 1881).

“Exposição da arte ornamental e decorativa em Lisboa”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:559 (25 de julho de 1881).

“Exposição de arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:677 (20 de novembro de 1881).

“Exposição de arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1881, N.º 5:688 (1 de dezembro de 1881).

“Exposição de arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:722 (5 de janeiro de 1882).

“Visita dos reis de Hespanha – Festejos”, in *Diario Illustrado*, 1882, N.º 3:115 (11 de janeiro de 1882).

“Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental e Decorativa em Lisboa – Itinerario da Exposição”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:729 (12 de janeiro de 1882).

“Exposição de arte ornamental e decorativa – A inauguração”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:730 (13 de janeiro de 1882).

“Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:764 (16 de fevereiro de 1882).

“Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:775 (28 de fevereiro de 1882).

“O preço da exposição”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:778 (3 de março de 1882).

“Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1882, Vol. V, N.º 116 (11 de março de 1882).

“Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:792 (17 de março de 1882).

“Exposição da arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:798 (23 de março de 1882).

“Exposição de arte ornamental”, in *Diario de Noticias*, 1882, N.º 5:860 (25 de maio de 1882).

“Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1882, Vol. V, N.º 132 (21 de agosto de 1882).

“Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa”, in *O Occidente*, 1884, Vol. VII, N.º 190 (1 de abril de 1884).

“Museu de Bellas Artes”, in *Diario de Noticias*, 1884, N.º 6:571 (11 de maio de 1884).

“Museu de Bellas Artes”, in *Diario de Noticias*, 1884, N.º 6:573 (13 de maio de 1884).

3. Fontes Impressas

Catálogo da Exposição Retrospectiva da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura – Existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa, Lisboa: Typ. Universal, 1868. Disponível em: <https://ia800202.us.archive.org/19/items/catalogoprovisor00acad/catalogoprovisor00acad.pdf> (Consultado em 30 de abril de 2020).

COUTO, João, “Notas para a História da ampliação do Museu das Janelas Verdes”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, N.º 2, Lisboa, 1939.

FERREIRA, J. Maria de Andrade, *A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

HOLSTEIN, Marquês de Sousa, *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal: A organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos historicos e da arqueologia: offerecida á comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma comissão*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. Disponível em: <http://purl.pt/321> (Consultado em 29 de fevereiro de 2020).

MACEDO, Manuel de, *O Muzeu Nacional de Bellas-Artes: Apontamentos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.

MACHADO, Virgilio, *A Luz Electrica na Exposição de Arte Ornamental: Systema Brush*, Lisboa: Livraria Academica Lisbonense, 1882.

Museu Nacional de Bellas Artes. Catálogo Provisório. Secção de Pintura, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

PEREIRA, Gabriel, *Exposições de arte ornamental*. Évora: Minerva Eborensis, 1890.

RELVAS, Carlos; LEIPOLD. J., *Album de phototypias da Exposição Retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012454647/page/n199/mode/2up (Consultado em 14 de outubro de 2020).

RIBEIRO, João Baptista, *Exposição Historica da Creação do Museo Portuense. Com Documentos Officiaes para servir á Historia das Bellas Artes em Portugal, e á do Cêrco do Porto*, Porto: Imprensa de Coutinho, 1836. Disponível em: https://www.fc.up.pt/fa/index.php?p=nav&f=books.0014.W_0014_000001#faimg (Consultado em 4 de junho de 2020).

ROBINSON, J.C. (ed), *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*. London: Chapman & Hall, Limited, 1881.

SIMÕES, A. Filipe, *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa – Cartas ao Redactor do «Correio da Noite»*, Lisboa: Typographia Universal, 1882.

4. Bibliografia

ALMEIDA, António Manuel Passos, “Contributos ao Estudo da Museologia Portuense no Século XIX. O Museu do Coleccionador João Allen e o Museu Municipal do Porto”, *in Revista da Faculdade de Letras – CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, I Série, Vol. V-VI, Porto, 2006-2007.

ALMEIDA, António Manuel Passos, *Museu Municipal do Porto: das origens à sua extinção (1836-1940)*, Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

ATAÍDE, M. Maia, *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, Terceiro Tomo, Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1988.

BAIÃO, Joana Margarida Gregório, *José de Figueiredo, 1871-1937. Ação e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialização em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

BRAGANÇA, José de, *Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Lisboa: Neogravura, [s.d.].

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de, “A Biblioteca Histórica da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa nos 180 anos da sua fundação”, *in Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*, Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

CARVALHO, José Alberto Seabra; CARVALHO, Marta Barreira, “Museus e Exposições: Ideias, Formas e Discursos de Representação e Celebração da Arte Portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)”, in *Arte Portuguesa: da Pré-História ao Século XX*, Lisboa: IGESPAR, 2009.

FERREIRA, Emília, “Expor para salvaguardar: a importância da Exposição de Arte Ornamental para a história do restauro e da conservação do património móvel em Portugal”, in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Vol. I, 2001.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, *Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882, Antecedentes e Materialização*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

FIGUEIREDO, José de, “Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa”, in *Separata de Atlântida*, [Angra do Heroísmo]: Atlântida, [s.d.].

GONÇALVES, António Manuel, “A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882” in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. IV, N.º 2, Lisboa, 1960.

GONÇALVES, António Manuel, *As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”*, Lisboa: [s.n.], 1957.

GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1989.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, “A evolução dos museus nacionais portugueses – Tentativa de caracterização”, in *Homenagem a J. R. dos Santos Júnior*, Vol. II, Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1993.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, “Museus da Primeira República: Inovação e Continuidade”, in *100 anos de Património: Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*, Lisboa: IGESPAR, 2010.

LEANDRO, Sandra, *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola 1882. A encenação de um espaço*, [s.l.: s.n.], 1997, 2 vol.

LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936): Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

MACHADO, Alda de Guimarães Guedes Pinto, *O Conde de Almedina e a Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa: Gráfica Santelmo, 1954.

MANAÇAS, Vítor Manuel Teixeira, *Museu Nacional de Arte Antiga. Uma leitura da sua história 1911-1962*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Vol. I, 1991.

MARTINS, João Paulo, *Museu Nacional de Belas-Artes (1884-1911). A “arqueologia” de um museu e a gestão de coleções*, Dissertação de Mestrado em Património Cultural e Museologia, especialização em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2017.

MATTA, José Caeiro da, *Condição legal das Ordens e Congregações Religiosas em Portugal desde 1834*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1905.

NETO, Maria João Baptista, “Colecionadores e connaisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal”, in *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, N.º 6, 2007.

PIMENTEL, Cristina, *O Sistema Museológico Português (1833-1991). Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

PINTO, Carla Cristina Alferes Salgado da Silva, *A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de Estudo e musealização*, Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

PORFÍRIO, José Luís, *O Museu das Janelas Verdes*, Lisboa: MNAA, 1987.

PORFÍRIO, José Luís, *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Inapa, 1999.

RODRIGUES, Margarida Maria Almeida de Campos, *O Convento de S. Francisco e a Criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Trabalho de Mestrado para a unidade curricular de «Estudos de Arte», Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano, *Entre a Salvaguarda e a Destruição: A Extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o Património Artístico dos Conventos (1834-1868)*, Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.

ROQUE, Maria Isabel, “Museologia Oitocentista do património religioso em Portugal”, in *Idearte – Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Vol. 6, 2010.

SANTOS, Maria Alcina Ribeiro Correia Afonso dos, *Aspectos da Museologia em Portugal no século XIX*, Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1996.

SECCA, Matilde Brito da Cruz Forjaz, *O Palácio Alvor. De residência aristocrática do século XVIII a Museu Nacional de Arte Antiga*, Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Instituto Superior Técnico, 2018.

SILVA, Raquel Henriques da, MONTEIRO, Joana d’Oliva, “João Baptista Ribeiro e o pensamento museológico em Portugal”, in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*, Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais”, in *Simpósio Património em Construção: Contextos para a sua preservação*, Lisboa: LNEC, 2011.

SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, “A criação de um museu nacional de Belas-Artes no Convento de S. Francisco”, in *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, N.º 1, 2013.

SOARES, Clara Moura, “A extinção das ordens Religiosas em Portugal na implantação do Liberalismo: efeitos sobre o património artístico dos conventos”, in *De Viollet-leDuc a la Carta de Venecia. Teoría y Práctica de la Restauración en el espacio Iberoamericano*, Lisboa: LNEC, 2014.

SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, “A Constituição dos primeiros museus de arte em Portugal, no século XIX, e a consciência dos princípios de Conservação Preventiva”, in *IX Jornadas da Arte e Ciência UCP. V Jornadas ARP. Homenagem a Luís Elias Casanovas. A Prática da Conservação*, 2015.

XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialização em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

XAVIER, Hugo, “A Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa: da formação do acervo à criação do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia (1834-1884)”, in AAVV, *Belas Artes da Academia: uma colecção desconhecida (1836-2016)*, (catálogo da exposição), Lisboa, ANBA, 2016.

XAVIER, Hugo, “D. Fernando II e o enriquecimento do acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa”, in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*, Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

WEBGRAFIA

BRUNO, Cristina, “Impressões de Viagem: um olhar sobre a museologia portuguesa”, in *Cadernos de Sociomuseologia*, N.º 9, 1996. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/294>

(Consultado em 9 de abril 2020).

FERREIRA, Emília, “O Museu Portuense, um projecto pedagógico”, in *MIDAS [Online]*, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1114> (Consultado em 26 de maio de 2020).

FRUCHTENGARTEN, Luisa, *Formas de expor e formas de guardar: um estudo sobre museologia e logística de acervo*, Trabalho final de Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/luisafruchtengarten/docs/formas_de_expor_formas_de_guardar

(Consultado em 9 de abril de 2020).

“Museu”, in *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu> (Consultado em 9 de abril de 2020).

XAVIER, Janaina Silva, “A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da Expografia” in *Revista Museologia e Património*, Vol. 11, N.º 1, 2018. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/665>

(Consultado em 9 de abril de 2020).

ANEXOS

ÍNDICE DAS FIGURAS

- Figura 1** – *Comissão organizadora da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Fotografia, in RELVAS, Carlos; LEIPOLD. J., *Album de phototypias da exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.....112
- Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012454647/page/n199/mode/2up
(Consultado em 14 de outubro de 2020).
- Figura 2** – *Sala A da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-00.....113
- Figura 3** – *Sala B da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas, Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário 00041-004-003.....114
- Figura 4** – *Sala F da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Desenho de Manuel de Macedo publicado em *O Occidente*, 11 de março de 1882, Vol. V, N.º 116.....115
- Figura 5** – *Sala G da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-002.....116
- Figura 6** – *Sala G da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-004.....117
- Figura 7** – *Sala K da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Fotografia, Arquivo Fotográfico do MNAA.....118

Figura 8 – <i>Sala D da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882</i> , Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-003.....	119
Figura 9 – <i>Sala Q da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882</i> , Cliché, Arquivo Fotográfico do MNAA.....	120
Figura 10 – <i>Sala H do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia</i> , c. 1900, Postal Ilustrado, Lisboa: Edição Costa, s.d.....	121
Figura 11 – <i>Salas do piso nobre do Museu Nacional de Arte Antiga após a intervenção de José de Figueiredo</i> , Fotografias, in <i>Dossier História do Museu depois de 1882 – Fotografias</i> , Arquivo MNAA.....	122

FIGURAS

Figura 1 – *Comissão organizadora da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Fotografia, in RELVAS, Carlos; LEIPOLD. J., *Album de phototypias da exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, p. 201.

Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012454647/page/n199/mode/2up
(Consultado em 14 de outubro de 2020).



Figura 2 – *Sala A da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-005.



Figura 3 – *Sala B da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário 00041-004-003.



Figura 4 – Sala F da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882, Desenho de Manuel de Macedo publicado em *O Occidente*, 11 de março de 1882, Vol. V, N.º 116.



Figura 5 – *Sala G da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-002.



Figura 6 – *Sala G da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, C25-004.



Figura 7 – *Sala K da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Fotografia, Arquivo Fotográfico do MNAA.



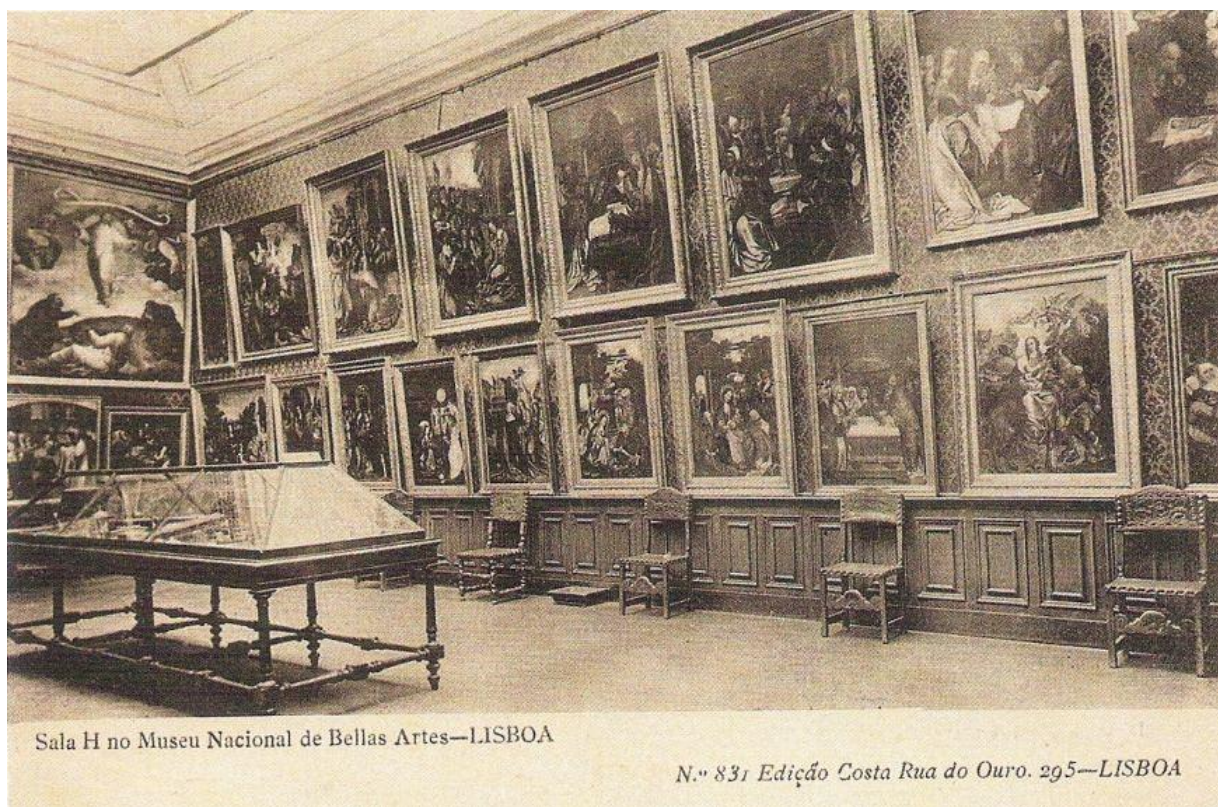
Figura 8 – *Sala D da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Carlos Relvas (1838-1894), Fotografia, Casa-Estúdio Carlos Relvas, Câmara Municipal da Golegã, N.º de Inventário C25-003.



Figura 9 – *Sala Q da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, Cliché, Arquivo Fotográfico do MNAA.



Figura 10 – *Sala H do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia*, c. 1900, Postal Ilustrado, Lisboa: Edição Costa, s.d.



Sala H no Museu Nacional de Bellas Artes—LISBOA

N.º 831 Edição Costa Rua do Ouro. 295—LISBOA

Figura 11 – Salas do piso nobre do Museu Nacional de Arte Antiga após a intervenção de José de Figueiredo, Fotografias, in *Dossier História do Museu depois de 1882 – Fotografias*, Arquivo MNAA.

